

Die
Instrumentalmusik

in ihrer Theorie und ihrer Praxis

oder

die Hauptformen und Tonwerkzeuge

der

Concert-, Kammer-, Militär- und Tanzmusik

wissenschaftlich und historisch erläutert

für

Tonkünstler und Musikfreunde

von

F. L. Schubert.

LEIPZIG.

Verlag von Moritz Schäfer.

1865.

99 = B

Die

Instrumentalmusik

in ihrer Theorie und ihrer Praxis

von

Dr. Carl F. C. Zelter

und

Dr. Carl F. C. Zelter

Dr. Carl F. C. Zelter

von

Dr. Carl F. C. Zelter

von

F. J. Schubert

LEIPZIG

Verlag von Breitkopf & Härtel

1842

Die Instrumentalmusik.

in ihrer Theorie und ihrer Praxis.

Die Instrumentalmusik.

Geometrie, Kosmos, Meteorologie und Astronomie.

Verständnis der Natur.

Topographie und Musikwissenschaft.

Die Musik.

Die Musikwissenschaft.

1865.

Verlag von Neumann, Neudamm.

1865.

Die Instrumentalmusik.

1. Teil.

Die
Instrumentalmusik

in ihrer Theorie und ihrer Praxis

oder

die Hauptformen und Tonwerkzeuge

der

Concert-, Kammer-, Militär- und Tanzmusik

wissenschaftlich und historisch erläutert

für

Tonkünstler und Musikfreunde

von

F. L. Schubert.

LEIPZIG.

Verlag von Moritz Schäfer.

1865.

Die

Instrumentalmusik

in ihrer Theorie und ihrer Praxis

oder

die Hauptformen und Tonwerkzeuge

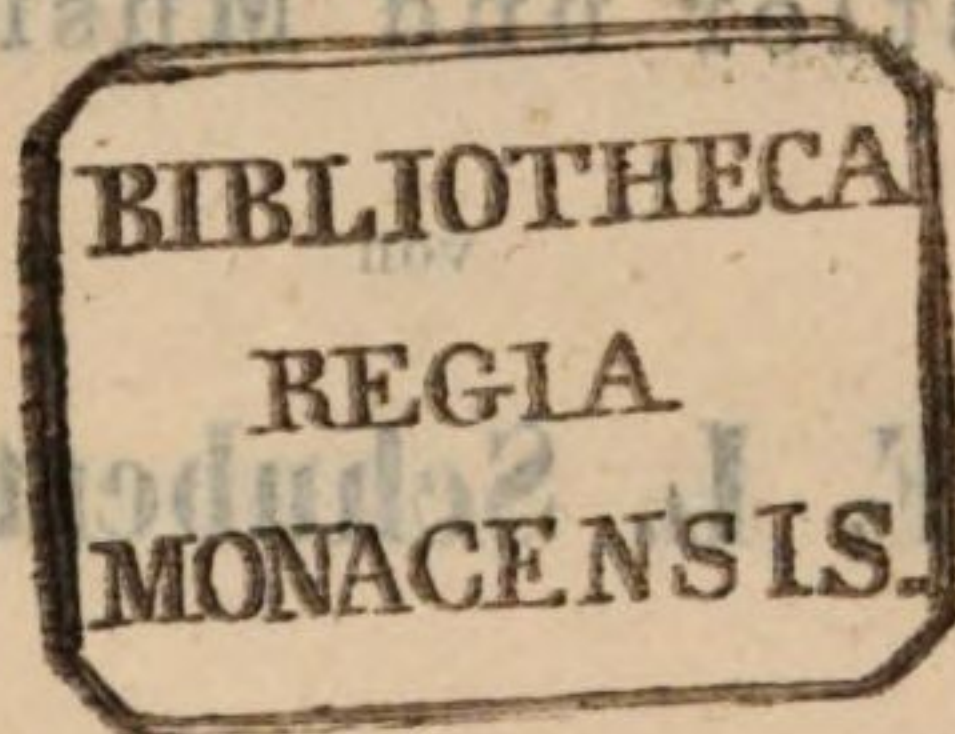
von

Concert-, Kammer-, Militär- und Tanzmusik

wissenschaftlich und historisch erläutert

von

Tonkünstlern und Musikforschern



LEIPZIG

Verlag von Moritz Schäfer

1865

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
Die Klassen der Instrumentalmusik	9
Die Formen der Concertmusik	14
Die Symphonie	14
Die Ouverture	25
Die Phantasie	29
Die concertirende Symphonie	30
Die Ode Symphonie	31
Symphonische Dichtungen	31
Die Form des Concerts	34
Der Marsch in der Orchestermusik	36
Die Instrumente der Orchestermusik	37
Die Streichinstrumente	38
Die Violine	39
Die Violine oder Bratsche	50
Das Violoncell	54
Der Contrabass	58
Die Harfe	61
Die Holz- oder Rohrinstrumente	66
Die Flöte	66
Die Terzflöte	71
Die Octavflöte	73
Die Hoboe	75
Das englische Horn	78
Die Clarinette	80
Die Bassclarinette	85
Der Fagott	87
Das Bassethorn	89

Die Messing- oder Blechinstrumente	91
Das Horn (Waldhorn)	91
Das Ventilhorn	101
Die Trompete	105
Die Ventiltrompete	112
Die Posaune	116
Die Bassposaune	119
Die Tenorposaune	121
Die Altposaune	121
Die Schlaginstrumente	125
Die Pauken	125
Die Formen der Kammermusik	129
Sonate	130
Die Sonatine	135
Die Serenade und das Notturmo	136
Die Phantasie	139
Die Etude	139
Die Variation	140
Paraphrase	141
Die Rhapsodie	142
Das Capriccio	142
Die Suite	142
Die Teccate	143
Das Divertiment	144
Das Lied ohne Worte	144
Transcription	145
Das Potpourri	145
Die Instrumente der Kammermusik	146
Das Pianoforte	147
Die Physharmonika	152
Das Harmonium	153
Die Formen der Militairmusik	154
Der Marsch	154
Der langsame Marsch	155
Der Geschwindmarsch	157
Die Reveille	160
Der Trauermarsch	160
Die Instrumente der Militairmusik	161
Die Infanteriemusik	162
Die Piccolflöte oder Oktavflöte in Es	164
Die Hoboe	166
Die Clarinette	166

Die Fagotte	168
Die Hörner	168
Die Ventiltrompeten	170
Das Althorn	171
Das Tenorhorn	173
Der Baryton	175
Das Euphonion	176
Die Posaunen	177
Die Tuba	178
Die Hornmusik	181
Das Piccolo	184
Das Cornet	187
Das Flügelhorn	189
Das Klappenhorn	192
Die Ventilposaune	195
Die Altventilposaune	196
Der Bombardon	198
Die Tuba	200
Die Cavaleriemusik	201
Die Alttrompete	202
Die Schlaginstrumente	204
Die kleine Trommel	204
Die Wirbeltrommel	206
Der Triangel	207
Die grosse Trommel	207
Die Becken	209
Das Glockenspiel	210
Der halbe Mond	210
Die Tanzmusik	211
Die Formen der Tanzmusik	211
Das Ballet	214
Die Polonaise	217
Der Walzer (Valse)	218
Der Contretanz	220
Die Mazurka (Mazur)	223
Die Polka-Mazurka	226
Die Polka	228
Schottisch	228
Der Galopp oder Galoppade	231
Die Tyrolienne	231
Der Cotillon	234
L'imperiale	234

168	La Sicilienne	Die Fagotte	235
168	La Varsovianna	Die Hörner	235
170	La Hongroise	Die Ventil-Trompeten	235
171	Esmeralda	Das Althorn	235
173	Der Rheinländer	Das Tenorhorn	236
	Die Instrumente der Tanzmusik	Der Bariton	236
176		Das Euphonium	
177		Die Posunen	
178		Die Tuba	
181		Die Hornmusik	
184		Das Piccolo	
187		Das Cornet	
189		Das Flügelhorn	
193		Das Klappehorn	
195		Die Ventilposune	
198		Die Althornposune	
198		Der Bismarck	
200		Die Tuba	
201		Die Cavalettemusik	
203		Die Althornpfeife	
204		Die Schlaginstrumente	
204		Die kleine Triangel	
206		Die Wirteltriangel	
207		Der Tambor	
207		Die grosse Triangel	
209		Die Becken	
210		Das Glöckenspiel	
210		Der halbe Mond	
211		Die Tanzmusik	
211		Die Formen der Tanzmusik	
214		Das Kettel	
217		Die Polonaise	
218		Der Walzer (Walse)	
220		Der Contralt	
223		Die Mazurka (Mazur)	
226		Die Polka-Mazurka	
228		Die Polka	
231		Schottisch	
231		Der Gälisch oder Gälische	
231		Die Tyrolische	
231		Der Colleen	
231		Die Ländler	

Einleitung.

Die Bezeichnung: „Instrumentalmusik“ weist darauf hin, dass man darunter nur solche Musik versteht, welche von Musikinstrumenten allein ausgeführt wird, um sie von der Vocalmusik zu unterscheiden, die nur den Gesang von menschlichen Stimmen zur Ausübung bringt. Philosophen und Physiologen suchen nachzuweisen, dass alle Instrumentalmusik „eine Nachahmung des menschlichen Gesanges sei“, obgleich dies historisch nicht nachgewiesen werden kann. Geht man zurück in die ältesten Zeiten, wo die Griechen (denen man irrthümlicher Weise in Bezug auf Musik dieselbe Bildungsstufe wie in anderen Künsten und Wissenschaften einräumt), sich nur auf wenige, höchst unkultivirte Instrumente beschränkten, wie die Lyra, die Flöte, die Zither und die Posaune (ohne Zug). Da bei allen alten Völkerschaften, wie Griechen, Aegypter, Römer, welche vielleicht diese Instrumente theilweise oder noch andere besaßen, weder von Melodie noch Harmonie nach unserm Sinne die Rede sein konnte, so konnten diese Instrumente in ihrem unvollkommenen Naturzustande von wenigen Tönen auch nicht zu einem Zu-

sammenspiel verwendet werden und die Erfindung der eigentlichen Instrumentalmusik nach unseren Begriffen kam erst zu Stande, nachdem die Geigeninstrumente in verschiedenen Dimensionen erfunden waren. Doch wie „die menschliche Natur Alles steigert“ und zu vervollkommen strebt, so konnte es nicht ausbleiben, dass man zu den vorhandenen Violinen, Violoncellen und Contrabässen auch Blasinstrumente hinzufügte. Obgleich Italien die Wiege der Musik war, so ging man doch mit der Hinzufügung von Holz- und Blechinstrumenten sehr langsam vorwärts und begnügte sich mit Hoboen und Hörnern, weniger die Flöten, denn die Italiener liebten sie nicht, wogegen die deutschen Componisten in der Instrumentation mit Riesenschritten vorwärts gingen und ausser Hoboen und Hörnern auch Flöten, Fagotte, Trompeten, Pauken und später Clarineten und Posaunen einführten.

Da die Instrumentalmusik bis ins 16. Jahrhundert nur als die Begleiterin oder Dienerin der Vocalmusik angesehen werden kann, so fällt ihr selbstständiges Auftreten erst in die Zeit, wo Joh. Sebastian Bach (gest. 1750) die Kunst des Contrapunkts auf eine unübersteigbare Höhe brachte und er gewissermassen als Repräsentant dieser Kunstperiode anzusehen ist und die Instrumentalmusik dabei zu einer selbstständigen Kunst erhob, welche erst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nur auf deutschem Grund und Boden zur Erkenntniss kam. Einen sehr schwachen Anfang für Instrumentalmusik in Italien machte nur in seinen Werken für Clavier allein dastehend Dominic Scar-

latti, welcher in der damaligen Zeit es wagte, den Italienern, welche sich Musik ohne Gesang gar nicht denken konnten, zu beweisen, dass auch Musik ohne menschliche Stimme existiren könnte. In Frankreich war es nur Couperin, welcher etwas ähnliches in seinen Clavierwerken unternahm. J. S. Bach u. A. seiner Zeit suchten allerdings schon den strengen und freien Styl in ihrer Instrumentalmusik zu heben, allein diese bestand nur aus zwei Haupt- oder Grundformen; die Fuge und die Suite. Erstere für den strengen Styl, letztere für den freien. In der Suite suchte sich die Rhythmik geltend zu machen. In jene Zeit gehört auch noch das Präludium als freieres Phantasiegebilde. Neben dem Clavier, das grösstentheils für sich allein behandelt wurde, waren es nur die Streichinstrumente, wozu sich zuerst Flöten und Trompeten gesellten. Wenn man auch schon damals Symphonien und Concerte für die genannten Streich- und Blasinstrumente, wozu später auch Hoboen, Hörner und Oboi di Caccia traten, componirte, so waren doch diese „Concerti grossi“ nur für die Kirche bestimmt, denn weltliche Concerte waren noch nicht eingeführt. In dieser war der erste Satz eine Art Fugato, ohne strenge Durchführung, der zweite, als Mittelsatz im langsameren Tempo eine Art Cantabile, welches oft als „Aria“ etwas melodischen Inhalt bot. Der dritte, oder auch ein vierter Satz hatte eine Tanzform damaliger Zeit, wie sie in der Suite vorkamen. Von einer durchdachten, charakterisirenden Instrumentation zeigte sich allerdings nur selten eine Spur, da man die „aesthetischen Reize“ der Musikinstrumente

noch nicht kannte. Doch trug diese Periode reiche Früchte, welche in den Compositionen der darauf folgenden Periode, besonders durch C. Ph. Emanuel Bach (gest. 1788) zu Tage traten. Dieser ebenbürtige Sohn J. S. Bach's, ist als Schöpfer einer neuen Periode anzusehen, welche in kunsthistorischer Hinsicht den Uebergangspunkt von dem strengen zum freien Styl bildet, wovon seine Sonaten, Rondos und Phantasien den Beweis liefern. Ein freier, kühner, idealisirender Geist zeigt sich in seinen Orchestercompositionen, wie auch in seinen Symphonien. Der Uebertritt der Polyphonie zur Homophonie kommt aber erst in dritter Periode vollständig zu Stande durch Joseph Haydn (gest. 1809). In dessen Fusstapfen trat W. A. Mozart (gest. 1791), dessen Formen er sich „bequemte“ und deren melodischen Inhalt er bedeutend vermehrte. Haydn und Mozart haben den verschiedenen Orchesterinstrumenten ihre Eigenthümlichkeiten in Bezug ihres Farbenreichthums abgelauscht, und haben das Orchester „auf die einzigmögliche Weise organisirt, wie es der Normal-Idee für alle Wechselwirkung entspricht.“

Ludwig van Beethoven (gest. 1827), setzte jedoch diesem wundervollen Aufbau die Krone auf, so dass nach der Meinung Vieler seine neunte Symphonie „der Schlussstein jener Musik, die mit dem ambrosianischen Lobgesange ihre erste Lebensthätigkeit bewiesen. Mit Beethoven ist die eigentliche Aufgabe der Kunst erfüllt, der gerade Weg vollendet.“ Es liegt aber dem wahren Musikkennner gewiss sehr fern, auf vorstehenden Ausspruch zu folgern, dass die nachfolgenden Componisten

der Instrumentalmusik, wie Spohr, Mendelssohn, Gade, Schumann, Fr. Lachner u. A. einen krummen, verkehrten, Weg eingeschlagen hätten, denn ein entsprechender Reichtum von Gedanken mit einer geistreichen Erfindungsgabe und einer entsprechenden Instrumentation hat ihnen ebenfalls zu Gebote gestanden, wenn sie auch in Erweiterung der Symphonieform nicht über Beethoven hinausgehen konnten und ihr Ruhm dennoch gesichert ist. Man wird aber in Bezug mancher neueren Erzeugnisse der Instrumentalmusik dem gründlichen Theoretiker M. Hauptmann Recht geben, und seine „Klage“ rechtfertigen, wenn er schreibt: „In manchen Produktionen neuerer und neuester Musik ist aber bei den Abweichungen von der direkt verständlichen metrischen Regularität nicht immer ein kunstreiches verschlungenes Gewebe zu suchen; öfter ist es auch nur ein Gewirr, in welchem der Componist selbst nicht zu metrisch klarer Empfindung gekommen ist und diese Unklarheit nun auch uns empfinden lassen muss. Es ist dies der Mangel im Künstler — wenn man den Componisten mit diesem Mangel noch so nennen darf — ein Ganzes als Ganzes in seinen Gliedern fassen zu können, oder fassen zu wollen. Im Grunde genommen also ein Mangel eigentlichen Kunstsinnes, der nicht ein Stück in Stücken, der einen Leib in seinen gesunden Gliedern fordert.“

Nach der Andeutung der Hauptperioden in der Geschichte der Instrumentalmusik von J. S. Bach bis zu L. v. Beethoven ist noch von Bedeutung zu erwähnen, dass Joseph Haydn der Orchestermusik eine wirkliche Bedeutung erst verlieh. Er gab durch seine,

nur ihm eigenthümlichen Tonschöpfungen, die sich auch Mozart zum Vorbilde nahm, der Symphonie einen festern Gehalt und auch eine festere Gesalt, wenn er auch als Schöpfer derselben nicht angesehen werden kann, da seine Vorgänger diesen Boden schon angebauet hatten. In origineller Weise instrumentirte er seine Symphonien mit allen damals vorhandenen Instrumenten: Flöten, Hoboen, Clarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken als auch den sämmtlichen Streichinstrumenten: Violinen, Violen, Violoncellen und Contrabässen. In seiner Militair-Symphonie G-dur fügte er auch in dem marschartigen Andante selbst grosse Trommel und Becken hinzu, wodurch er bewies, dass die Tonmalerei, welche Viele nur in neueren Orchesterwerken zu finden glauben, ihn am allerwenigsten fremd war, wovon besonders seine Oratorien: „die Schöpfung“ und „die Jahreszeiten“ das rühmlichste Zeugniß ablegen.

Mozart ging in der Besetzung der Instrumente noch weiter und brachte in mehreren seinen Opern Bassethörner an, und zur Charakterisirung der türkischen Musik in der Ouverture zur „Entführung“ eine Art Piccolflöte nebst grosser Trommel, Becken und Triangel. Auch war Mozart der erste, welcher die Posaunen in die Oper einführte, die früher nur im Dienste der Kirchenmusik standen, worauf sie in das Bereich der Orchester- und Militairmusik übergingen. Die schon bei J. S. Bach in seinen Kirchenstücken angebrachten Oboi di Caccia, höchst wahrscheinlich die unter den jetzt bekannten Namen englische Hörner genannten Instrumente verschollen zwar, doch nahm sie Meyer-

beer in seiner Oper: „Robert der Teufel“ wieder auf. Auch die Bassclarinette, die nur in der Militairmusik verwendet wurde, brachte Meyerbeer zuerst in seiner Oper: „die Hugenotten“ an. Englisch Horn und Bassclarinette sind von R. Wagner und Fr. Liszt in ihren Instrumentalwerken in die Reihe der Orchesterinstrumente gestellt worden. Statt der verschollenen Bassposaune (Quartbass und Terzbass) gebrauchen die französischen Operncomponisten die Ophicleide (auch Meyerbeer), bei den Deutschen aber, die mit mehr Tiefe und Kraft ausgestattete Tuba in der Militair- und Orchestermusik. Französische Componisten haben auch in ihrer Musik die Cornets à Pistons eingeführt, wofür die Deutschen sich lieber der Ventiltrompeten bedienen. In den Militairorchestern haben die verschollenen Bassinstrumente: Contrafagott, Basshorn, Harmoniebass und Serpent ihren Ersatz durch die Tuba gefunden, so wie die Tenorbassposaune durch die Tenortuba oder Baryton. Die Militairmusik hat sich zu einer bedeutenden Höhe emporgeschwungen seit der Erfindung der Ventilinstrumente: Ventilhörner, Ventiltrompeten, Cornets, Althörner, Tenorhörner, Euphonion's, Baryton, Tenor- und Basstuba.

Man hat in neuerer Zeit die Instrumentalmusik in ihrem aesthetischen Charakter zu verdächtigen gesucht, indem sie „so lange nicht Dichtung einen bedeutenden Inhalt dazu bringt, leeres Spiel“ (!) sei „und daher Beethovens letzte Symphonie der Schlussstein aller Instrumentalmusik und der Chorgesang der Schiller'schen Hymne das Sprengen des dürftigen Puppenbalges, aus

dem der Schmetterling der vollendeten Tonkunst sich losringt und befreit.“ Jedoch sieht die gebildete Welt nach wie vor ein, „dass die (Instrumental-)Musik in ihrem Wesen rein romantisch ist d. h. da sie mit Ausschluss alles dessen, was dem Verstande anheim fällt, nur die Sehnsucht nach einem unbekannten, ausser uns liegenden Etwas darzustellen und auszudrücken, so folgt daraus, dass sie im eigentlichen Verstande keiner Worte bedarf, um in unserer Seele die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Die Musik erreicht daher als selbstständige Kunst nur durch Ausbildung der Instrumentalmusik ihren höchsten Gipfel.“ Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann u. A. welche in diesem Gebiete heimisch waren und unvergängliche Werke schufen, werden stets in der Geschichte glänzen und es gehört mehr als Anmassung dazu, öffentlich zu erklären: „dass die Symphonien Beethovens (natürlich auch anderer Meister) die Geschichte eines künstlerischen Irrthums sind.“

Vornemlich sind es fast nur die Deutschen, welche die Instrumentalmusik auf ihren Höhepunkt gebracht haben. So hat kein italienischer Componist gewagt im Gebiete der Symphonie etwas zu leisten. Das italienische Volk würde es ihm allerdings nicht Dank wissen. Jeder italienische Maestro weiss, dass sein Publikum der Ouverture (Sinfonia) zu einer Oper gar keine Aufmerksamkeit schenkt und nur Interesse für den Gesang zeigt, warum also seine Kräfte für einen Gegenstand zu zersplittern, der niemals anerkannt wird? Auch die französischen Componisten haben wenig Antheil an der

klassischen Instrumentalmusik, man könnte nur Cherubini und Mehul als die vorzüglichsten hervorheben. Anerkennenswerth ist es, dass man in Paris deutsche Musik einzubürgern sucht. Auch in Italien will man damit den Anfang machen.

Die Klassen der Instrumentalmusik.

Die reine Instrumentalmusik umfasst im Allgemeinen (wie schon angedeutet) alle die Arten Tonstücke, welche blos von Musikinstrumenten verschiedener Gattung ausgeführt werden und in welchen der Gesang ausgeschlossen ist. Nur wenige Ausnahmen giebt es, wo die wirkliche Instrumentalmusik auch noch mit Gesang verknüpft worden ist, wie z. B. die neunte Symphonie Beethoven's und dessen Fantasie Op. 80, in welcher letzteren nicht nur das Pianoforte, sondern auch der Gesang in das Bereich der Orchestermusik gezogen wird. Da die Besetzung von Musikinstrumenten in grosser Anzahl in der Instrumentalmusik äusserst verschieden ist und die gebräuchlichsten Streichinstrumente, Blasinstrumente, (Holz- und Blechinstrumente) und Schlaginstrumente in kleinerer und grösserer Anzahl vereinigt, so stellen sich in Folge der Besetzungsarten vier Hauptklassen der Instrumentalmusik heraus: 1) Concertmusik, 2) Kammermusik, 3) Militairmusik und 4) Tanzmusik.

In die Concertmusik gehört die Symphonie, die Ouverture, die Phantasie, so wie die Concerte für einzelne, auch für mehrere Instrumente zugleich, welche von den übrigen Orchesterinstrumenten begleitet werden, und welche in besonders dazu erbauten Concertsälen gewöhnlich gegen Erlegung eines Eintrittsgeldes (Entrée) öffentlich zur Aufführung kommen. Auch gehört noch in das Bereich der Concertmusik die veraltete Suite für Instrumente, welche die Symphonie in älterer Zeit ersetzte und die auch in neuerer Zeit wieder aufgetaucht ist. Sie bestand aus einer Zusammensetzung von Tonstücken, ohne inneren Zusammenhang, welche die Formen von Tänzen repräsentirten, wie: Allemande, Bourée, Courante, Chaconne, Gavette, Gigue, Menuet, Passepied, Polonaise, Passacaille, Sicilienne u. a., auch ernste und heitere Arien. In neuester Zeit hat auch Fr. Lachner die Formen der Opernmusik in das Bereich der Orchestermusik gezogen, indem er Arie, Lied, Scene, Finale u. s. w. von Instrumenten und nicht von Singstimmen vortragen lässt.

Die Kammermusik unterscheidet sich von der Orchestermusik hauptsächlich dadurch, dass die Tonstücke, welche zu ihr gerechnet, eine weit weniger stärkere Besetzung von Instrumenten haben, so dass fast jedes darin vorkommende Instrument meist bloß einfach besetzt wird. Dahin gehören auch Concertstücke mit einfacher Instrumentation (nicht eines vollen Orchesters), im Allgemeinen: Solos, Duette, Trios, Quartette, Quintette, Sextette, Septette, Ottette, Nonette, mit einer sehr verschiedenartigen Besetzung

von Instrumenten, wobei die Schlaginstrumente in Wegfall kommen. Die Solos für einzelne Streich- oder Blasinstrumente haben besonders den Zweck die Technik auf einem Instrumente zu befördern. Ein Hauptsoloinstrument ist jedoch das Pianoforte, dessen Literatur am allerstärksten vertreten ist, weil auf ihm Melodie und Harmonie zugleich ausgeübt werden kann, da es in seiner Mehrstimmigkeit gleichsam ein kleines Orchester für sich bildet. Die Pianoforteliteratur bildet daher einen Hauptzweig der Kammermusik und wird auch Haus- oder Salonmusik genannt. — Die Duette sind oft mit gleichartigen Instrumenten besetzt, wie zwei Violinen, Violine und Viola (Bratsche), Violine und Violoncell. Bei Blasinstrumenten Duette für zwei Flöten, zwei Clarinetten, zwei Hörner, Hoboe, englisch Horn und andere. Verschiedenartige Zusammenstellungen von Instrumenten kommen besonders bei dem Pianoforte vor: Pianoforte und Violine oder Flöte, Clarinette, Horn, Viola oder Violoncell und andere Zusammensetzungen. Trios giebt es für zwei Violinen und Violoncell; Violine, Viola und Violoncell; Pianoforte, Violine und Violoncell; Pianoforte, Flöte und Guitarre u. s. w. Quartette sind zusammen gesetzt aus lauter Streichinstrumenten: zwei Violinen, Viola, und Violoncell, oder Blasinstrumenten: Flöte, Clarinette, Horn und Fagott; für vier Hörner; Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, auch Pianoforte mit drei Blasinstrumenten oder noch in anderer Mischung. Quintette sind zusammengesetzt aus lauter Streichinstrumenten: zwei Violinen, zwei Violon und Violoncell, statt zwei Violon auch eine

und statt einem Violoncell zwei; für Pianoforte mit Streichquartett oder mit Blasinstrumenten. Die Sextette mit gleichartigen Instrumenten wie zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle, oder Blasinstrumente Flöte, Hoboe, Clarinette, zwei Hörner und Fagott, für das Pianoforte mit Streichquartett und Contrabass, oder gemischt mit Blasinstrumenten wie im Septett, Octett und Nonett mit oder ohne Pianoforte. Es giebt auch Ottette für lauter Streichinstrumente oder Doppel-Quartett wie von Mendelssohn und Spohr. Wer sich über diese verschiedenartigen Werke in ihrer Zusammensetzung von Instrumenten näher orientiren will, nehme das Handbuch der Musik zur Hand. Auch die sogenannte Harmoniemusik welche aus lauter Blasinstrumenten besteht, entweder sieben-, acht-, neun- oder zehnstimmig, gehört in das Bereich der Kammermusik. Ausnahmsweise hat Spohr in seinem Nocturno für Blasinstrumente auch grosse Trommel und Becken hinzugefügt.

Die Militairmusik theilt sich in drei Hauptclassen ein: 1) in Infanterie- oder Janitscharenmusik, worin Holz- Blech- Schlaginstrumente wirken. Die Besetzung ist sehr abweichend von einander. Im Allgemeinen finden folgende Instrumente darin Verwendung: Flöten (grosse und kleine), Hoboen, Clarinetten, (B-, Es- und As-Clarinetten, oder C- und F-Clarinetten), Fagotte, Hörner (natürliche und Ventilhörner), Ventiltrompeten, Althörner, Tenorhörner, Baryton, Euphonion's, Posaunen, Bassethörner, Cornets (Flügelhörner), Tuba's, grosse und kleine Trommel,

Becken und Glockenspiel, Schellenbaum oder halber Mond, Triangel; 2) in Cavalleriemusik oder Trompetenmusik. Diese ist ebenfalls in ihrer Besetzung abweichend: Alttrompeten (hohe Ventiltrompeten), Ventiltrompeten, Cornets (auch statt dessen Klappenhörner), Althörner, Tenorhörner, Baryton, Ventilposaunen, Piccolo, Tenor- und Basstuba, Bombardon, selten mit Hinzufügung der Pauken; 3) in Horn- oder Jägermusik, wo auch nur Blechinstrumente zur Verwendung kommen: Cornets (statt deren auch Klappenhörner), Ventiltrompeten, Ventilhörner, Althörner, Tenorhörner, Euphonia's, Posaunen und Tuba's. Bisweilen hat auch die Trompetenmusik und die Hornmusik kleine Metallclarinetten.

Die Tanzmusik. Sie wird ausgeführt durch Streichinstrumente, Holz- und Blechinstrumente und Schlaginstrumente in verschiedenartiger Besetzung, stark und schwach instrumentirt (ohne Schlaginstrumente); in Familien und gesellschaftlichen Kreisen bloß auf dem Pianoforte allein oder mit Hinzufügung einer Violine.

Bezüglich der Kammermusik ist noch zu erwähnen, dass der Name derselben aus früheren Zeiten stammt, „dass sie ursprünglich zur Privat-Unterhaltung kunstsinniger Fürsten und überhaupt hochgestellter Personen diene. Sie ward von den Musikern, welche sich die Grossen bloß für sich und ihre exklusiven Kreise hielten, in deren Gemächern (Cabinet oder Kammer) vorgetragen; sie musste also auch der engern Räumlichkeit wegen auf nur wenige instrumentale Mittel beschränkt bleiben.“ Es konnte nicht aussen

bleiben, dass „mit der Verfeinerung des Geschmacks und dem steigenden Kunstverständniss an den Höfen und in den Palästen der Grossen“ die Kammermusik auch schnell über die zur häuslichen Unterhaltung dienende Kunst erhob. Die Kammermusik ist jedoch nicht in den grösseren Räumen der Concertsäle ausgeschlossen, sondern findet sich eben so gut in den Programmen für Orchestermusik. Da im Allgemeinen der Normalton der Instrumente in der Kammermusik (auch in der Orchestermusik) einen halben Ton tiefer gegen die Stimmung der Orgel angenommen wird, so unterscheidet man Kammerton und Orgel- oder Chorton.

Die Formen der Concertmusik.

Die Symphonie.

Die Concertmusik umfasst die Formen der Symphonie, der Ouverture, der Phantasie und des Concerts für ein einzelnes, auch für mehrere Instrumente mit Orchesterbegleitung, auch die Formen der veralteten Suite, die jedoch in neuerer Zeit wieder auftaucht. Jedoch ist der Bau dieser Formen eben nicht anders, als wie sie die Tonstücke verlangen, welche unter andern Namen in der Kammermusik, Militair- und Tanzmusik vorkommen und ihre Schema's sind gewissermassen dieselben. So ist z. B. der Bau der

Symphonie mit der der Sonate für das Pianoforte oder wie im Duett, Trio, Quartett, Quintett u. s. w. für Streich- oder Blasinstrumente oder für gemischte Instrumente ganz identisch. Es umfasst die Form der Symphonie meist vier Hauptsätze: das Allegro, das Andante oder Adagio (überhaupt ein langsamer Satz), die Menuet oder das Scherzo und das Finale, wie die Sonate, sie mögen nun länger, breiter oder kürzer in der Ausführung sein, denn der Unterschied liegt bloß darinnen, dass die Symphonie von vielen Instrumenten ausgeführt wird, während die Sonate nur ein Instrument, das Pianoforte, beansprucht. Bei der Symphonie kommt allerdings die Verschiedenheit der Klangfarben der verschiedenen Instrumente in Betracht, welche eine reiche und mannigfaltigere Gedankenentfaltung zulassen, als wenn bloß gleichartige Instrumente von ein und derselben Tonfarbe wirken. Die Einleitung, welche bei manche Symphonien dem Allegro vorausgeht, ist keiner besondern Form unterworfen und ist der Phantasie des Componisten anheim gegeben, dagegen hat das Allegro bei allen Meistern, die zweitheilige Form die „aus einem höchst richtigen Sinne für organischen Bau des Kunstwerkes, Reciprocität seiner Theile und Einheit des Ganzen, hervorgegangen: Thesis des ersten Thema — Anthithesis des zweiten (des Seitensatzes) im musikalischen Gedanken und der Tonart — Synthesis beider mittelst der Durchführung, welche die wechselseitige Beziehung beider Themen darlegt, symmetrische Wiederkehr des ersten ganzen Theiles, aber in der Urtonart abschliessend. Durch

diese Wiederkehr wiederholt sich dieser Eintritt von These, Antithese auch im Grossen und Ganzen, nämlich vom Satz (erster Theil bis zum Schluss auf der Dominante oder Parallele) zum Gegensatz (Durchführungs- oder Mitteltheil) und von da zur Vermittlung (Wiederkehr des ersten Theils mit Schluss auf der Haupttonart), folglich dasselbe Operat in grösseren Umrissen. Das alles könnte gar nicht vollkommener sein, und innerhalb dieser Grenzen kann sich tausend- und abertausendfach modificirter Inhalt aussprechen. Veralten oder sich abnützen kann dieses Schema so wenig, wie in der Architektur das Schema des dorischen Tempels, des gothischen Domes, weil hier wie dort bis ins Kleinste hinein Gesetz und Zusammenhang herrscht, weil sonach die Form hier vollkommen, und weil sie zugleich kraft dieser absolut in sich geschlossenen Vollkommenheit fähig und bereit ist, stets neuen Inhalt aufzunehmen. Es haben daher Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn — die grössten Geister wie die kleinsten — diese Form angewendet, und es wird uns so wenig einfallen, es anders zu wünschen, als wir vom Schöpfer nicht verlangen werden, dass wir einen grossen Menschen zu Liebe eine ganz neue Menschengestalt schaffen, sondern zufrieden sind, wenn sich in der altgewohnten, in sich vollkommenen, das Individuum kräftig und edel ausprägt und ausspricht.“ Neuere Componisten haben bewiesen, dass sich durch „Formlosigkeit“ wohl Fiasko, aber nicht Beifall erringen lässt, denn nur dadurch wird der Inhalt den Zuhörern verständlich, wenn er nicht der Form entbehrt.

Der Tadel eines Tonstücks trifft nie die Form, sondern den Inhalt. Es ist kein Wunder, wenn man von Tonstücken (in denen die Form ganz bei Seite geworfen ist), nach ihrer Aufführung öffentlich berichtet: „es ist ein Haufen Noten wie mit einem Besen zusammen gekehrt.“ Ein Haufen Steine, Balken und andere Bautensilien ist noch kein nach einer architektonischen Zeichnung aufgerichtetes Gebäude.

Man wird immer finden, dass in älteren und neueren Symphonien anerkannter Meister der Allegrosatz folgende Bestandtheile enthält: „der erste Theil bringt den ersten Hauptgedanken oder das Hauptthema, hierauf folgt eine Vorbereitung oder Präparation zu dem folgenden Mittelsatz, welcher der zweite Hauptgedanke ist, worauf der Schlusssatz den ersten Theil beschliesst, meist in der Dominante.“ In älteren Symphonien, bei Haydn und Mozart, oft noch bei Beethoven und späteren Componisten, wird dieser Theil wiederholt, doch oft auch ohne Reprise. Der zweite Theil wird meist durch eine Art freie Phantasie eröffnet, die den Ideen des ersten Theiles entnommen sind und die Wiederholung des ersten Hauptthemas einleitet und vorbereitet. Die weitere Durchführung wiederholt den zweiten Hauptgedanken als Mittelsatz in anderen Tonarten, worauf der Schlusssatz in der Haupttonart erfolgt, welcher mehr oder weniger breit gehalten ist, je nach dem grösseren oder kleineren Zuschnitt der ganzen Symphonie. Die Haupttonart, aus welcher das Allegro geht, muss natürlich festgehalten werden, doch brauchen die ersten Takte nicht allemal die Haupttonart fest anzukündigen, wie

es Beethoven in seiner C-moll Symphonie zeigt, wo die ersten vier Takte die Tonart C-moll noch nicht feststellen, denn dieser Anfang deutet mehr auf die Es-dur Tonart hin. Selbstverständlich ist es dem Componisten anheim gestellt, zum ersten Allegrosatze verschiedene Grade der Geschwindigkeit des Allegro zu verwenden, wie Allegro con fuoco oder vivace, Allegro moderato u. a. Diese Grade bestimmen gewissermassen den Charakter des Satzes, je nachdem auch die Motive eine mehr oder minder schnelle Bewegung verlangen. Unter der freien Phantasie, welche sich zu Anfang des zweiten Theiles geltend macht, versteht man die reiche, thematische Verarbeitung der Hauptideen des ersten Theiles polyphoner, kunstreich verwebter Satzweise aus den vorhandenen Elementen, so zu sagen aus der Trias der Hauptgedanken, die zu einander gehören und dem Charakter des Ganzen entsprechen. In grossen Symphonien erwächst eine meisterhafte Durchführung zu einer bedeutenden Ausdehnung und diese bildet gewissermassen den Culminationspunkt des Allegrosatzes.

Der zweite Hauptsatz einer Symphonie ist gewöhnlich in langsamerer Bewegung, wie Andante, Adagio, Andantino, Larghetto u. s. w. Im Allgemeinen hat das Andante als langsamerer Satz in seiner Form die Grundzüge des Allegro, doch weit gedrängter und verkürzt in der Ausführung. Die sogenannten Präparationen fallen meist weg, da ein langsamer Satz in zu grosser Ausdehnung für die Zuhörer ermüdend ist. Um einem Andante die passende Länge zuzutheilen,

sind die Mittelsätze und Präparationen enger gehalten. Das Andante hat jedoch auch die Variationenform. Diese beansprucht ein einfaches Thema in zweitheiliger Liedform, welches „leicht gefasst und festgehalten, auch zu weiteren Ausführungen geeignet ist.“ Das Thema, als der Grundstoff zu der Variation, kann so variirt oder verändert werden, „dass jede Variation einen für sich bestehenden, in sich selbst abgeschlossenen Satz, von durchaus gleichem rhythmischen Umfang, wie das Thema bildet;“ jedoch ist in der Symphonie die Bearbeitung freier, in dem man „weniger streng auf den Umfang und die melodische Einrichtung des Thema's Rücksicht nimmt,“ und Melodie, Begleitung, Modulation und Rhythmus verändert sich willkürlich je nach dem Geistesfluge des Componisten, so dass sich die Varianten durch eingeschaltete Verbindungssätze zu einem abgerundeten Ganzen gestalten. Diese Varianten erhalten ein grösseres Interesse, wenn sie durch eine nach und nach reichere, prächtigere Instrumentation sich entfalten. Da der Charakter des Andante in vielen Symphonien meist zarter, sanfterer Natur ist, so verwendet man bei Instrumentation die hervorstechendsten Instrumente, wie Trompeten, Pauken und Posaunen nicht, welche ohnedem nicht zu sanften Charakteren passen, wenn nicht Gründe vorhanden sind, die ihre Betheiligung fordern, was jedoch im Thema selbst liegt, wie z. B. in dem Andante der Beethoven'schen C-moll Symphonie, wo sie (Trompeten und Pauken) von ausserordentlicher Wirkung sind.

Das Andante geht gewöhnlich aus einer andern der Haupttonart nahe oder entfernter verwandten Tonart.

Der dritte Satz einer Symphonie ist entweder die Menuet, oder ein Scherzo, welches letztere nur die erweiterte Form der Menuet ist. Man wird hier fragen, wie ist die Menuet in das Bereich der Symphonie gekommen? der Grund ist in früheren Zeiten zu suchen, wo man in den Concertprogrammen, ehe unsere wirkliche Symphonie aufgetaucht war, nach einem grösser ausgeführten Instrumentalsatze eine Menuet einflocht, um gewissermassen den Zuhörern, welchen ein grösserer Satz zu hoch gegeben war, durch etwas Fasslicheres zu entschädigen. Um diesen Grund fest zu halten, kam vorzugsweise die Menuet in das Bereich der Symphonie. (Lulli wird als der Erfinder der Musik zur Menuet bezeichnet, die erste von ihm wurde 1653 von Ludwig XIV. mit einer seiner Maitressen zu Versaille getanzt.)

Die Menuet in der Symphonie hat aber nur die Form der Tanzmenuet beibehalten, da ihr Tempo von schnellerer Bewegung ist. Sie besitzt den Urtypus aller Musikformen, die zweitheilige Liedform. Der erste Theil einer Menuet zerfällt in zwei Perioden, in einen Vordersatz und in einen Nachsatz und schliesst meist in der Dominantenharmonie. Der zweite Theil zerfällt in zwei oder drei Perioden, deren Schluss in der Haupttonart erfolgt. Unmittelbar folgt der Menuet ein sogenanntes Trio, gleichsam eine zweite Menuet, nach welchem die erste Menuet wiederholt wird, meist ohne Reprise. Ursprünglich wurde

die Menuet nur zweistimmig gesetzt, die zweite Menuet (sonst auch Menuetto alternativo oder Menuetto secondo genannt) dagegen dreistimmig, daher der Name Trio (dreistimmige Menuet). Der Menuet wird oft auch ein Coda oder Schlussgedanke beigelegt, welcher in der Haupttonart schliesst. Das Trio ist bezüglich seines Inhalts sanfterer Natur. Eine ausgedehntere Form der Menuet ist das Scherzo mit Trio, welches besonders Beethoven zu einer bedeutenden Kunstform erhob, dessen Charakter durch Fröhlichkeit und grossen Humor sich auszeichnet. Doch ist darin die Liedform geblieben und das Scherzo mit dem Trio muss wie die Menuet ein abgerundetes Ganze bilden. Es kommt auch vor, dass das Scherzo mit dem letzten Satze der Symphonie, dem Finale, zusammenhängt, wie in Beethovens C-moll Symphonie. In manchen Symphonien fehlt auch die Menuet, wie in einer von Mozart, oder sie kommt vor dem Andante zu stehen.

Das Finale einer Symphonie ist das Endstück oder Schlusssatz desselben und in dreierlei Form anzutreffen: in der Rondoform, der Allegroform und in der Variationenform. Die Rondoform stammt von dem Rundgesange (Rondeau) ab, in welchem ein und dieselbe Melodie von einem oder mehreren Sängern ausgeführt, vom Chore wiederholt wird, oder: „ein Strophen-
gedicht, das mit dem Hauptgedanken stets wieder beginnt, nachdem die Nebensätze zu denselben hinzugegan sind.“ Die Ordnung, in welcher die Hauptgedanken auftreten und in eigenthümlicher Weise Man-

nigfaltigkeit mit Einheit verbindet, ist dreitheilig in seiner Form zu nennen, „es ist eine kreisförmige in sich selbst zurückkehrende, einen Gedanken fixirende Bewegung, deren Rhythmus allerdings vorherrschend nicht ein fortschreitender sich steigernder, sondern ein wesentlich anhaltender, regelmässig zwischen Hebung und Nachlass, zwischen Aufsteigen zum Haupt- und Herabsteigen zu den Nebengedanken hin- und hergehender Rhythmus, wiewohl auch hier eine Steigerung angebracht werden kann.“ Die in einem Rondo vorkommenden Haupt- und Nebengedanken lassen sich in ihrem Bau in folgender Ordnung analysiren:

- 1) Erstes Thema.
- 2) Zweites Thema oder Mittelsatz.
- 3) Erstes Thema.
- 4) Drittes Thema.
- 5) Erstes Thema.
- 6) Schlusssatz.

Diese im Allgemeinen aufgestellte Form erweitert sich in grösserer Ausdehnung, wenn das zweite Thema als Mittelsatz von Bedeutung ist und die Themen erscheinen dann in folgender Ordnung: 1 — 2 — 1 — 3 — 1 — 2. Selbstverständlich geht das erste Thema in der Haupttonart, die anderen Motive in den Tonarten der Quinte, Quarte oder der Parallele; die Modulation kehrt in den Hauptton zurück, um mit dem Hauptthema zu schliessen, wenn nicht aus letzterem oder aus einem Nebensatz ein besonderer Anfang (Coda) gebildet ist. Je erweiterter die Form ist durch Präparationen und Seitensätzen, desto mannigfaltiger ist die Modulation. Oft geht der

Seitensatz aus einer Molltonart (Minore) wenn die Hauptmelodie in der Durtonart (Maggiore) sich bewegt, und so auch in umgekehrter Weise. Es ist einleuchtend, dass einer symmetrischen Ordnung zu Folge das bedeutendste Hauptmotiv öfterer als die Nebenmotive wiederkehrt, wenn auch das erste Thema mit dem zweiten enger verbunden ist. Die Hauptglieder eines Rondosatzes schliessen unter sich meistens völlig rhythmisch ab, ohne dass darin eine Lücke bemerkbar sein darf. Die Rondoform erfährt in ihrer Ausführung bei verschiedenen Meistern auch verschiedene Abweichungen, sowohl in der Stellung ihrer Hauptglieder als auch in ihrer Anzahl und in ihren Tonarten. Wenn auch die Themen in ihrem innern Wesen zusammen gehören müssen, dass sie gleichsam einen Hauptcharakter repräsentiren, so werden sie doch in ihrer Aufeinanderfolge bald kräftiger, bald sanfterer Natur auftreten und ihre Modificationen des Piano und Forte geben beim Vortrag dem Ganzen Schatten und Licht, um ein Gesinnungsbild dem Zuhörer zur Anschauung zu bringen. Denn der gebildete Componist setzt gewissermassen ein Gemälde in Töne um und erschliesst die Tiefen seines Herzens, da er durch ein tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie „die feineren Schattirungen der Empfindungen auszudrücken, erlangt.“ —

Da das Finale auch die Form des ersten Allegro annehmen kann, besonders wenn die Rondoform zur Ausführung einer grossartigen Idee nicht passend scheint, so sucht der Componist im Schlusssatze eine Steigerung auch durch ein schnelleres Tempo (als im ersten

Allegrosätze) herbeizuführen. Statt einer gewöhnlichen Allegrobewegung erhält daher das Finale meist das Tempo eines Presto oder Vivace und es darf in seinem Umfange das erste Allegro nicht zurückstehen. Wenn sich die Haupttonart einer Symphonie natürlich auch auf das Finale erstreckt, so kommt jedoch auch vor, dass, wenn die Haupttonart eine Molltonart ist, der Schlusssatz in Dur endet. Der umgekehrte Fall, wenn die Haupttonart eine Durtonart ist, und das Finale in einer Molltonart, kommt höchst selten vor. Ein Beispiel dieser Art bietet die Symphonie von Mendelssohn-Bartholdy in A-dur Op. 90, wo der Componist den letzten Satz in A-moll schrieb, da er zum Gegenstande seiner Durchführung den alten Volkstanz der Römer: „Saltarello“ wählte, und der Form dieses Tanzes eine höhere Gestaltung gab.

Wenn hier das Wichtigste über die Formen der Symphonie mitgetheilt ist, so lassen sich doch diese viel besser erkennen, wenn man klassische Symphonien selbst zergliedert oder analysirt. Zwar ist, wie Goethe sagt: „die Form ein Geheimniss der Meister,“ doch kann man durch ein nicht oberflächliches Studium der Partituren klassischer Symphonien bald zum Verständniss derselben gelangen*).

Die bekanntesten Symphonien-Componisten sind:

*) Einen Beitrag dazu liefert folgendes Werkchen: Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister. Mit Hinzuziehung der Urtheile geistreicher Männer analysirt und zum Verständniss erläutert von F. L. S. von Dörenberg. Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes. 1863.

Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Franz Schubert, Spohr, Gade, Schumann, Berlioz, Liszt, Rubinstein u. A.

Die Ouverture.

Die Ouverture dient als Einleitungstück zu einer Oper, einem Schauspiel, Drama oder auch zur Eröffnung eines Concertes. Im letztern Falle erhält sie den Namen Concertouverture, besonders wenn sie zu keinem bestimmten Sujet geschrieben ist. Doch werden auch die sogenannten Programm-Ouverturen zu den Concertouverturen gezählt, wie z. B. Mendelssohn's Ouverture zur: „Fingalshöhle,“ „Melusine,“ „Weber's „Jubel-Ouverture“ u. A. Als Einleitungsmusik hat sie natürlich den Zweck als charakteristisches Tonstück der darauf folgenden Handlung, die Stimmung der Zuhörer gewissermassen vorzubereiten und man unterscheidet daher dramatische und lyrische Ouverturen. Dem Namen nach ist die Ouverture (Oeffnung, Eröffnung) französischen Ursprungs, und Name und Ausbildung wird dem Operncomponisten Lulli zugeschrieben. Doch war sie schon vor Lulli vorhanden. Die Ouverture von Monteverde zu seiner Oper: „Orfeo“ vom Jahre 1607 wird als die älteste bezeichnet, welche aus einem langsamen Satze bestand, der seiner Kürze halber dreimal hinter einander gespielt wurde. Lulli erweiterte ihre Form dadurch, dass er eine Fuge hinzusetzte. Sie bekam dadurch eine festere Gestalt, nachdem Lulli erkannte, dass eine Ouverture von 32 Takten (wie zu seiner Oper: „Armida“ vom

Jahre 1686) doch zu wenig Umfang habe. In der Regel bestand daher die Ouverture der Alten aus einem nicht lang ausgesponnenen Grave oder Adagio, welches in der Dominante schloss „und mit der Cäsur dieses Schlusses in eine Fuge von willkührlicher Tonart überging, nach welcher das Grave oder der langsame Einleitungssatz wiederholt werden musste.“ Für den Concertgebrauch fügte man auch wohl noch einen Tanz hinzu, eine Menuet, Anglaise und dergleichen. Nach Lulli war es Händel, welcher in seinen Opernouverturen drei verschiedene Sätze verwendete, jedoch hat die Ouverture zu seinem Oratorium „Messias“ noch den alten Zuschnitt von Grave und Fuge. Mattheson stellte den Grundsatz auf: „dass die Ouverture, ihrem Zwecke zufolge, das Gemüth des Zuhörers zu dem Inhalte des Folgenden vorbereiten und das Instrumentalspiel sich nach dem Maasse der Wichtigkeit der Leidenschaften richten müsse.“ Gluck befolgte diesen Grundsatz, indem er seinen Opernouverturen festere Form und Bestimmung gab, die noch heut als Muster gelten können. Betrachtet man Mozart's Ouverture zur „Zauberflöte“, so hat diese allerdings noch die alte Form von Einleitung und Fuge, allein nur Mozart's Genie war fähig, nach dieser trocknen Form ein Meisterwerk für alle Zeiten zu schaffen und sie steht noch bis jetzt als unnachahmlich da, denn welcher Componist hat wohl in ähnlicher Weise eine Fuge im freien, galanten Style geschaffen? — Unsere jetzige Ouverture erfährt eine freiere Behandlung, meist in der Form eines zweitheiligen Allegrosatzes mit oder

ohne Einleitung, auch ist zuweilen ein langsamer in der Mitte oder kurz vor dem Schlusse eingeschoben. Eine schärfere Charakterisirung suchte C. M. von Weber herbeizuführen, indem er aus der Oper selbst Motive entnahm und diese kunstreich durchführte, wie in der „Preciosa“ und dem „Freischütz.“ Doch schon bei Mozart findet man, dass er einzelne Motive aus der Oper selbst verwebte. Weber's Beispiel fand bald Nachahmung, indem die Componisten nach neuen Motiven nicht zu suchen brauchten, indem sie die Oper selbst bot, da man ja die Ouverture zuletzt schreibt, nachdem die übrigen Stücke der Oper componirt sind. Diese Erleichterung führte jedoch bald zu Missbräuchen, indem man dadurch die Form sehr zurückdrängte und die Ouverture wurde eine potpourriartige Zusammenstellung der Motive. — Wie schon bemerkt, hat die Ouverture den Bau eines Allegrosatzes in zweitheiliger Form, jedoch nicht in der Weise, dass der erste Theil sich wiederholt. Man hat es besonders mit zwei Hauptmotiven zu thun, wovon das erste (im ersten Theile) in der Haupttonart, das zweite meist in der Dominante erscheint, nachdem vorher die Modulation sich nach der Dur-Tonart der grossen Secunde wendet, damit die Dominantentonart vorbereitet ist. Dies ist jedoch keine unbedingte Nothwendigkeit und der Willkühr des Tondichters überlassen und der Eintritt des zweiten Themas kann auch auf andere Weise vorbereitet werden. Geht die Ouverture aus einer Molltonart, so tritt das zweite Thema meist in der Paralleltonart (also bei D-moll in F-dur), oder in der Tonart der kleinen

Sexte, oder in der Durtonart des Haupttones ein. Der zweite Theil ist bestimmt für die Durchführung der Haupt- und Nebenmotive, woran sich ein Schlusssatz anreihet, der meist in der Bewegung sich steigert. Die französischen Componisten haben, besonders die älteren; wie Catel, Cherubini und Mehul, später auch Boieldieu und Auber stets der Ouverture eine sorgsame, korrekte Durchführung geschenkt, weniger jedoch die Italiener, da das Publikum kein besonderes Interesse für Instrumentalmusik zeigt. Ihre Bearbeitung ist flüchtig, auch wohl seicht, sie mag zur Oper passen oder nicht, wie bei Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi, obgleich manchen ihrer Ouverturen als Tonstücke für sich ein musikalischer Werth nicht abzusprechen ist, wie z. B. Rossini's Ouverture zu „Wilhelm Tell.“ So prachtvoll darin die Durchführung einer Schweizer Gewitter- und Landschaftsscene ist, passt sie doch nicht zu dem glanzvollen Galopp des Hauptsatzes und es war Rossini nur darum zu thun, dem Publikum einen „Ohrenschmaus“ zu bereiten, ohne durch diesen „Ohrenkitzel“ eine Charakteristik der Oper zu beabsichtigen. Er kannte auch in Paris seine „Pappenhimer.“ — Die deutschen Componisten stehen auch in der Behandlung der Ouverture als unerreichbar da und die Form wurde von ihnen auf geistreiche Weise erweitert und nähert sich bei manchen der freien Fantasie in der Bearbeitung der Themen, ohne die Form ganz auszuschliessen. Manche Opern-Ouverturen hängen mit der ersten Scene der Oper unmittelbar zusammen und haben keinen besondern Schluss. Um solche für

den Concertgebrauch zugänglich zu machen, muss ihnen ein besonderer Schluss beigefügt werden. Daher hat Mozart zu der Ouverture zu Glucks: „Iphigenie in Aulis“ einen besonderen Schluss componirt. Bemerkenswerthe Ouverturen giebt es von Mehul: „La chasse du jeune Henry“, „Joseph und seine Brüder;“ Cherubini: „Medea“, „Lodoiska“, „Faniska“, „die Abencerragen“, „Wasserträger;“ Mozart: „Figaro“, „Zauberflöte“, „Titus“, „Idomeneo“, „Don Juan“, „Entführung;“ Beethoven: „Egmont“, „Corolian“, „König Stephan“, „Opus 115 C-dur; Fest-Ouverture Op. 124“; „Leonore“ C. M. v. Weber: „Preciosa“, „Freischütz“, „Eyrrianthe“, „Jubel-Ouverture;“ Vogel: „Demophon;“ Spontini: „Vestalin“, „Ferdinand Cortez“, „Nurmahal“, „Alcidor“, „Olympia“ Friedrich Schneider: „Dessauer Marsch“ über „academische Lieder“ „God save de Queen“, „Braut von Messina;“ Reissiger: „Felsenmühle“, „Tyrandot“, „Libella“, „Nimrod;“ Mendelssohn: „Sommernachtstraum“, „Ruy Blas“, „Hebriden“, „Märchen von der schönen Melusine“, „Meeresstille und glückliche Fahrt;“ Meyerbeer: „Struensee“; Berlioz: „König Lear“, „Vehmgericht“, „der römische Carneval;“ Spohr: „Faust“, „Jessonda“, „Berggeist“, „Alchymist;“ Gade: „Im Hochland“, „Nachklänge auf Ossian;“ Schumann: „Manfred“, „Julius Cäsar;“ R. Wagner: „Faustouverture“, „Rienzi“, „Tannhäuser“, u. A.

Die Phantasie.

Die Phantasie hat in ihrer Darstellung als Orchesterstück allerdings keine besondern Formen, da es dem

„Geistesfluge“ des Componisten überlassen bleibt, welche Formen er dazu in Ausführung bringen will und Zahl, Auswahl und Anordnung derselben, Modulation und Instrumentation sind der Willkühr anheim gestellt. Langsamere und schnellere Sätze erscheinen darin in bunter Abwechselung von Allegro, Variation, Fuge, auch Tanzformen, längerer Schlusssatz mit freier Wahl der Tonarten, ohne dass gerade eine Haupttonart vorzuherrschen braucht. Die Orchestermusik hat nur äusserst wenig aufzuweisen, hat sich aber desto mehr in der Pianofortemusik eingebürgert. Hervorragendes bietet nur Beethoven in seiner Phantasie für Piano-forte mit Orchester, Sologesang und Chor, Op. 80, Gade's Frühlingsphantasie, auch Litolff's Symphonieconcert für Piano und Orchester. Selbst einzelne Symphonien, in welchen alle Sätze mit einander verbunden sind und also ohne Unterbrechung hinter einander gespielt werden (wie von Schumann und Mendelssohn) gehören aus Gründen in das Bereich der Phantasie. Ebenfalls auch

Die concertirende Symphonie,

in welcher ein Instrument obligat oder solo auftritt, welches zwar die Hauptstimme führt, jedoch nicht in blosser virtuoser Weise, wie in einem Concertstücke, indem die Begleitung keineswegs eine untergeordnete Rolle spielt. Die concertirende obligate Stimme ist als eine Prinzipalstimme in einem Concerte nicht anzusehen, denn sie dient dem Ganzen und dominirt nicht durch das ganze Werk. Dahin gehört Mozarts Sym-

phonie mit obligater Violine, Berlioz's Harald-Symphonie mit obligater Violine, eben so auch Litolff's Symphonie-Concert mit obligatem Pianoforte.

Die Ode-Symphonie,

in welcher die Grundform der Symphonie nicht vorhanden und keine Nothwendigkeit sind, kann ebenfalls unter die Phantasiestücke gezählt werden. Felicien David war der erste, welcher seine beiden Tondichtungen: „die Wüste“ mit diesem Namen belegte. Diese haben auch mit der Symphonie nur entfernte Aehnlichkeit, denn es sind freie melodische Tongemälde mit Deklamation, Solo- und Chorgesang mit Orchester und gehören mehr in das Gebiet der Gesangsmusik. Eine gleiche Bewandniss hat es mit Mendelssohn's Sinfonie-Canate, Berlioz's dramatische Symphonie: „Romeo und Julia“, und dessen „Faust“. Beethoven's neunte Symphonie mit der Schiller'schen Ode: „Freude, schöner Götterfunken“ im Finale und Liszt's: „Faustsymphonie mit Schlusschor“ dürfte, da der Gesang in das Bereich der Instrumentalmusik gezogen, mehr unter die Ode-Symphonien zu zählen sein. Liszt's

symphonische Dichtungen

gehören als Instrumentalstücke mehr den freien Phantasiestücken an, denn ihre Form ist eine „festere Verkettung“ der einzelnen Sätze einer Symphonie und ihre Programme geben der Phantasie des Componisten

„den weitesten Spielraum“. Das Wort „symphonisch“ kann nur in der Bedeutung genommen werden, dass darin die Formen der Symphonie in beliebige Verwendung kommen, obgleich eine kunstvolle, thematische Verkettung und Durchführung weniger zur Anschauung kommt. Da die neunte Symphonie Beethoven's gleichsam als der „Schlussstein“ der Instrumentalmusik angesehen wurde, als sei die Form der Symphonie nun völlig ausgebeutet, so dass keine ebenbürtigen Werke mehr auftauchen könnten, mag auch vielleicht Liszt bewogen haben eine neue Form zu suchen. Vielleicht hatte auch die Zeit Einfluss auf die kürzer gefasste Form, denn „unsere Zeit, (schreibt Ambros) die sich auf die Erfindung des compendiös zusammengepressten Gemüse und das nicht minder compendiösen Pemmikan Etwas zu Gute thut und bei den überall herumrauschenden Eisenbahntrains und den blitzschnell am Telegraphendrathe hinfliegenden Depeschen so an Eile gewöhnt ist, dass sie kaum Geduld genug hat, über vier Symphoniesätze auszudauern, wird solche comprimirt Symphonien als ihrem Bedürfnisse vollkommen entsprechen zu begrüßen haben.“ An sich war die Zusammendrängung der drei einzelnen Sätze: Allegro, Andante und Finale nicht mehr ganz neu, denn man hatte ihre Vereinigung schon in den Concerten für Violine oder Pianoforte und andern Instrumenten versucht und in einen Satz verschmolzen. Die Liszt'sche „symphonische Dichtung“ ist insofern etwas anders, als ihr eine „poetische Idee“ zum Grunde liegt, welche durch ihr Programm ihre Bedeutung erhält wie

z. B. „Tasso, lemento e trionfo“, „Mazeppa“, also sich als freie Phantasie an keinen formellen Bau binden kann und mit „absoluter Machtvollkommenheit behandelt, herbeiholt, zerstückt, verwirft“, je nach dem es der poetische Stoff erheischt. Man könnte sagen: es ist eine „andanteartige, scherzoartige, finalartige Wendung des dem Ganzen zu Grunde gelegten Hauptthema's.“ Es ist natürlich, dass dabei „Alles in einem Zuge ohne Unterbrechung“ fortgeht, und ein Theil „wächst in den andern hinein, ohne es zu einer geschlossenen und gerundeten Gestalt gebracht zu haben — das Geschlossene und Gerundete ist eben erst die ganze symphonische Dichtung“. Freilich muss der Zuhörer mit einer „bereitwilligen, lebhaften Einbildungskraft“ entgegen kommen, wenn er sich ein klares „Stimmungsbild“ vergegenwärtigen will, denn die Musik ohne Worte wendet sich mehr an das Gefühl als an den Verstand. Die Nachahmer Liszt's, welche wahrscheinlich „die symphonische Dichtung“ besser auszubeuten gedachten, machten freilich mit ihren Erzeugnissen Fiasko. Mancher Gegner Liszt's ist dadurch versöhnt worden, dass die „Faustsymphonie“ in drei abgesonderten Sätzen: erster Satz: „Faust“, zweiter Satz: „Gretchen“, dritter Satz: „Mephisto“, erscheint. Man wird auch im Allgemeinen Nichts gegen die symphonischen Dichtungen einwenden: „so lange sie eine organische Gestaltung erkennen lässt und sich nicht in kunstwidriger Formlosigkeit und Willkühr verliert.“

Die Form des Concerts.

In einem Concerte ist es Bedingung, dass ein Instrument als Prinzipalstimme die Hauptparthie ausführt und von dem Orchester begleitet wird, damit der Solospieler als Virtuos Gelegenheit hat, seine Kunstfertigkeit im Vortrage zu entwickeln. Doch giebt es auch Concerte für mehrere Instrumente zugleich: Doppelconcerte, Dripelconcerte, Quadrupelconcerte u. s. w., in welchen die Soloinstrumente von gleicher und ungleicher Gattung wirken. So schrieb Maurer ein Concert für vier Violinen; Spohr ein Quartettconcert für Streichinstrumente: zwei Violinen, Violine und Violoncell; Max Eberwein für Flöte, Horn und Fagot; Schindeldeisser für vier Clarinetten; Schumann für vier Ventilhörner; Lindpaintner für Flöte, Hoboe, Clarinette, Horn und Fagot. Dem Concert liegen ebenfalls die Formen der Symphonie- oder der Sonate zum Grunde, mit Ausschluss der Menuet- oder Scherzoform. Doch verbindet man auch in neuerer Zeit die Formen in einem einzigen Satz. Spohr verwendete auch in einem seiner Concerte für Violine die Form einer Gesangscene an. Das Wesen und der Bau eines Concerts hat jedoch auch seine Abweichungen, da zwei wesentliche Elemente: „das Solo und Tutti oder das ganze Orchester, zusammen wirken und mit einander contrastiren“. In Bezug auf dieses Wechselspiel ist „eine gewisse Anordnung der Glieder eines Satzes charakteristisch geworden. Obschon das Solo in der ganzen Leistungsfähigkeit im Concerte erkannt werden soll,

so darf dies doch nicht auf Kosten des Ganzen geschehen: im Gegentheil müssen beide, das Soloinstrument und das Orchester, durch zweckmässiges Zusammenwirken erst ein vollendetes einheitliches Ganzes, eine nicht zu scheidene Totalität“, bilden. Dies hat, wie schon oben angedeutet, ganz besonders Mozart eingesehen, wie Rochlitz sehr treffend hervorhebt: „In den Concerten ging Mozart von der bis auf ihn einzigen Form ab und schuf allein eine neue. Bis auf Mozart war es ohne alle Ausnahme allen Componisten für diese Gattung Grundsatz (deshalb auch in die Theorien einzig aufgenommen und, wie es nun geht, als einzig möglich in ihnen möglich deducirt): im Concert ist die Solostimme das einzig Bedeutende, ist Alles. Das Accompagnement ist allein begleitend und nur da, jene desto mehr glänzen zu machen. Dies, (mithin auch das Ritornell u. s. w.) muss absichtlich, auch in Idee und Ausführung, geschwächt, alles Erhebliche muss aufgespart, höchstens dunkel und flüchtig angedeutet werden, um den Solospieler und seine vorzüglich gearbeiteten Sätze desto herlicher hervorgehen und seinen Vortrag desto mehr wirken zu lassen“. Wie ganz anders dachten darüber nicht Mozart und Spohr. Bei ihnen ist das Tutti stets von hoher Bedeutung, nicht bloß leeres Zwischenspiel. Sie nahmen an: „Das Concert ist das höchste der Musik im Zarteren, als Gegensatz der Symphonie, des Höchsten der Musik im Grossen. Alles, was zur Erreichung dieses Zweckes beitragen kann, muss in höchst mögliche Bewegung gesetzt werden; mithin müssen alle Stimmen vollkommen gear-

beitet sein, der Solospieler muss nur die hervorstechendste unter diesen haben, die Ritornelle müssen grosse Erwartungen erregen, den Geist spannen, beflügeln; auch die natürlichen Reize aller Instrumente zum Accompagnement müssen in hervorstechendes, anmuthiges Spiel gesetzt werden.“ —

Das Concertino, welches in seiner Ausführung ebenso gut mit technischer Schwierigkeit bedacht sein kann, umfasst in seinem kleineren Umfange ebenfalls die drei stabilen Sätze des Allegro, Andante und Finale, jedoch in einem ununterbrochenen Satze. Auch kann der erste Satz wegfallen. Das Concertino tritt auch in Phantasieform auf.

Der Marsch in der Orchestermusik.

Wenn auch der Marsch im langsamen und schnellern Tempo mehr der Militairmusik angehört, so kommt er doch auch oft in der Orchestermusik zur Verwendung: in der Symphonie, Oper, im Schauspiel, selbst in Oratorien als religiöser Marsch. Die Rhythmen brauchen in dem langsamen Marsch nicht einer so scharfen Abgrenzung und gestattet mehr Freiheiten in der Rhythmik als der Soldatenmarsch zum Marschiren. In ausgedehnter Form ist er gebräuchlich bei festlichen Gelegenheiten als Festmarsch und Triumphmarsch; in Opern als Soldaten- oder Kriegsmarsch, Hoch-

zeitsmarsch, Bauernmarsch und Zigeunermarsch. Grosse Effekte macht er auch in der Symphonie, wie z. B. in Haydn's Militair-Symphonie; in Spohr's Symphonie: „die Weihe der Töne,“ wo er in grossartiger Weise ein Schlachtgemälde darstellt; in Beethoven's Symphonie: „Eroica“ als Trauermarsch, (*Marcia funèbre*); in Opern und Schauspielen findet man ihn ebenfalls mit pomphafter Ausstattung, wie z. B. in Mozart's: „Zauberflöte“ (Priestermarsch); in Spontini's: „Vestalin“; in Weber's: „Oberon“; in Marschner's: „Templer und Jüdin,“ (Marsch der Templer); in Meyerbeer's „Prophet,“ (Krönungsmarsch); in Wagner's: „Tannhäuser;“ in Gounod's: „Faust und Margarethe;“ in Mendelssohn's: „Sommernachtstraum,“ (Hochzeitsmarsch); in Herther's: „Abt von St. Gallen;“ in vielen Rossini'schen Opern; auch theilweise in Ouverturen, wie die Einleitung zur „diebischen Elster,“ ja selbst als Allegrosatz in Kreuzer's: „Lodoiska.“

Die Instrumente der Orchestermusik.

Die Geschichte der Musikinstrumente ist gewissermassen die Geschichte der Instrumentalmusik, denn letztere konnte sich nicht eher vervollkommen, als bis die ersten kultivirt waren. Obgleich die Blasinstrumente älteren Ursprungs als die Streichinstrumente sind, so bildeten doch die Geigeninstrumente den Grund zu der Instrumentalmusik, da sie besonders (nämlich die Geigen-

instrumente) zur Begleitung des Gesanges dienten und sich am besten dazu eignen. Auch in Bezug der Reinheit waren die Streichinstrumente vorzuziehen, da der reine Ton auf einem Streichinstrumente eher gesucht und erzielt werden kann, als auf einem Blasinstrumente, denn letzteres kann den Ton nicht anders geben, als ihn das Instrument selbst hat, und der Bläser nur wenig zur Erzielung der Reinheit thun oder beizutragen vermag. Die Holzblasinstrumente traten daher erst nach und nach in die Reihe der Orchesterinstrumente, je nachdem ihre Reinheit durch Hinzufügung von mehreren Klappen gesichert war. Wenn die Blasinstrumente, Hörner und Trompeten anfangs ebenfalls nur sehr sparsam verwendet wurden, so lag dies auch daran, dass man diese nur in einerlei Stimmung baute, also nicht in allen Tonarten verwenden konnte, bis man durch die Erfindung der Krumm- oder Aufsatzbögen zum Aufstecken unmittelbar hinter dem Mundstück des Instruments, alle Stimmungen leicht zu ermöglichen waren. Je mehr also die Blasinstrumente kultiviert wurden, auch neue hinzutraten, (während die Streichinstrumente keiner wesentlichen Verbesserung bedurften und wohl über 300 Jahr als unverbesserlich in Form und Handhabung dieselben geblieben sind), desto mehr war den Componisten Gelegenheit geboten, die Instrumentalmusik unsrer jetzigen Vollendung entgegen zu führen. Da

die Streichinstrumente

gleichsam das Fundament der Orchestermusik bilden, so sollen sie zuerst vorgeführt werden

Die Violine,

italienisch Violino, französisch Violon bezeichnet, ist das Hauptinstrument in der Orchestermusik. Die Zeit ihres Ursprungs und der Name des Erfinders ist nicht zu ermitteln. Schon der Name zeigt, dass sie aus der älteren Viole entstanden, denn Violine ist das Verkleinerungswort von Viola. Daher heisst auch, merkwürdiger Weise die E-Saite unserer Violine jetzt noch Quinte, obgleich sie die vierte Saite ist, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil diese Saite die fünfte Saite der alten Viola war, welche fünf Saiten hatte und bei der Verkleinerung der Viola die tiefe C-Saite in Wegfall kam. Die Umwandlung der Viola in unsere jetzige Violine schreibt man den Geigenmacher Testori im Jahre 1620 zu. Dies ist aber sehr zu bezweifeln, da schon 1592—1619 Antonio Amati und dessen Bruder Hieronimus als berühmte Geigenmacher aufgetreten waren. Auch deutet die Bezeichnung: Piccoli Violini francese in alten italienischen Partituren gegen das Ende des 16. Jahrhunderts auf französischen Ursprung hin. Es steht jedoch fest, dass die Violine in Frankreich unter Karl dem Grossen eingeführt, seit drei Jahrhunderten ihre Gestalt behalten hat. Die Geschichte weist nach, dass in Italien und Frankreich in dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Geige unter den Namen Rubebbe oder Rébec, Viole oder Vielle sehr beliebt war. Jongleurs und Troubadours bedienten sich derselben und man findet sie wohl jetzt noch in ihrer ursprünglichen Gestalt bei den Wenden.

Bei dem Russischen Militair sah man sie noch vor 50 Jahren (1813) in Deutschland unter dem Namen Gudok mit drei Saiten (ohne die G-Saite). Doch sind keine sichern Anzeigen vorhanden, dass der Bogengebrauch bei der Violine über das Jahr 1200 hinausgeht. Nach einer alten Nachricht in einer deutschen Chronik, genannt: *Chronicum pictucatum brunswicence* wird vom Jahre 1203 folgendes berichtet: „In diessem Jahre geschah ein Wundertekken (Wunderzeichen) bei Stendal in dem Dorppe (Dorfe) gehrtem Ossemer, dar sat de Parner (Pfarrer) des Midwerkens (Mitwochs) in den Pinxsten (Pfingsten) to dem Danse (Tanze) da quam (kam) ein Donreslach (Donnerschlag) und schloch (schlug) dem Parner seinen Arm aff (ab) mit dem Veddelbogen unde XXIV Lüde (Leute) tod up dem Tyn“. Darnach ist zu ersehen, dass in Deutschland die Veddel (Fidel) oder Viola, Violle damals ziemlich bekannt gewesen sein muss. Die Form der alten Viole war allerdings roh, ohne besondere Auslegung des Randes, Flödel genannt, die Seitenschweifungen stumpf. Nach vielen Versuchen wurde ihre Dimension verkleinert, so dass unsere jetzige Violine seit 200 Jahren und wohl noch länger in ihrer Form geblieben ist. Es konnte nicht ausbleiben, dass, nachdem die Violine keiner Verbesserung mehr bedurfte, sich bald Künstler fanden und bildeten, welche sie kunstgemäss spielten und lehrten. Man nennt zuerst Corelli in Rom und Verazini in Florenz. In Padua errichtete 1728 Corelli eine Musikschule, aus welcher bedeutende Violinenspieler hervorgingen. Leo-

pold Mozart (Vater von W. A. Mozart) und Stamitz gründeten die Deutsche Schule. Aus der italienischen Schule von Cardini ging Nardini hervor und es bildete sich darauf die französische Schule unter Gaviniée und Leclair. Die sogenannten Menestrels in Frankreich bildeten unter dem Namen Confrérie de St. Julien eine Art Bruderschaft, der sich Dichter (Trouvers), Sänger (Chanterres) und Musiker anschlossen, welche aus ihrer Mitte einen Geigerkönig wählten. Als sich jedoch dieser Gesellschaft auch Bänkelsänger mit vierbeinigen Künstlern, Affen und Hunde anschlossen, trennten sich die erstern und bildeten eine neue Gesellschaft, welche Carl VI. anerkannte durch ein Patent im Jahre 1401, wodurch das Oberhaupt der vereinigten Künstler den Titel als Geigerkönig erhielt, welcher durch einen Schwur die Gesetze aufrecht zu erhalten suchte. Im Jahre 1495 wurde Jean Charmillon Geigerkönig, welcher das Recht hatte, gegen eine Erlegung einer Summe Geldes, Befähigte zu Geigerkönigen zu ernennen. Nach dem Tode des berühmten Geigerkönigs Constantin übernahm Dumenoir I. die Krone mit dem Titel: Roi des Violons 1630. Der letzte Geigerkönig war Guignon 1741 mit dessen Abdankung die Königswürde erlosch. —

Die ersten vorzüglichen Geigeninstrumente lieferten die Italiener Antonio Amati und dessen Bruder Hieronimus in Cremona 1592 bis 1619. Zu Anfange des 18. Jahrhunderts Nicolo Hironimo Guarneri; Antonio Stradivari 1709. Später nennt man Giugliani, Popella und Ruggieri. Chanot

in Paris 1819. Doch auch bei den Deutschen traten bedeutende Meister auf: Jacob Stainer, ein Schüler Amati's, ein Tyroler, bei Insbruck 1667; Albani, Zeitgenossen von Stainer; Jaug in Dresden 1770; M. F. Scheinlein, gest. 1771, und dessen Sohn M. Scheinlein in Lengenfeld; Bachmann in Berlin 1765; Ernst Gothe in Böhmen 1773; William Forster; Hunger in Leipzig; Schmidt in Kassel; Arthmann 1796. Ferner Bucher, Enzenberg, Ertl, Hindle, Sawick, Stauffer, Zettler, Eberle in Prag, Klotz, Rauch in Breslau, Fritsche in Leipzig, Bausch und dessen Sohn in Leipzig, Straube in Berlin, Otto in Weimar, Bruchstädter in Regensburg Hellmer, in Prag, Schonger in Erfurt, Wittehelm ebend., Hassert in Eisenach, Ries in Bamberg, Diel in Darmstadt, Statelmann in Berlin und Andere.

Die Stimmung der Violinen ist in allen Ländern: g—d—a—e, doch war sie bei älteren Meistern auch anders; bei Tartini a—d—a—e, bei Lolli d—d—; a—e; bei Barabella a—d—fis—cis—; bei Baillot fis—d—a—e; bei Winter f—d—a—e—; bei Paganini und einigen Zigeunerkorps as—es—b—f—.

Die Applikatur oder Fingersatz auf der Violine bezeichnet den Zeigefinger als ersten, den Mittelfinger als zweiten, den Goldfinger als dritten und den kleinen Finger als vierten Finger. Die leeren Saiten werden durch eine Null angezeigt.

Die verschiedenen Positionen oder Lagen der Violinen sind dadurch zu bewirken, dass die Hand nach

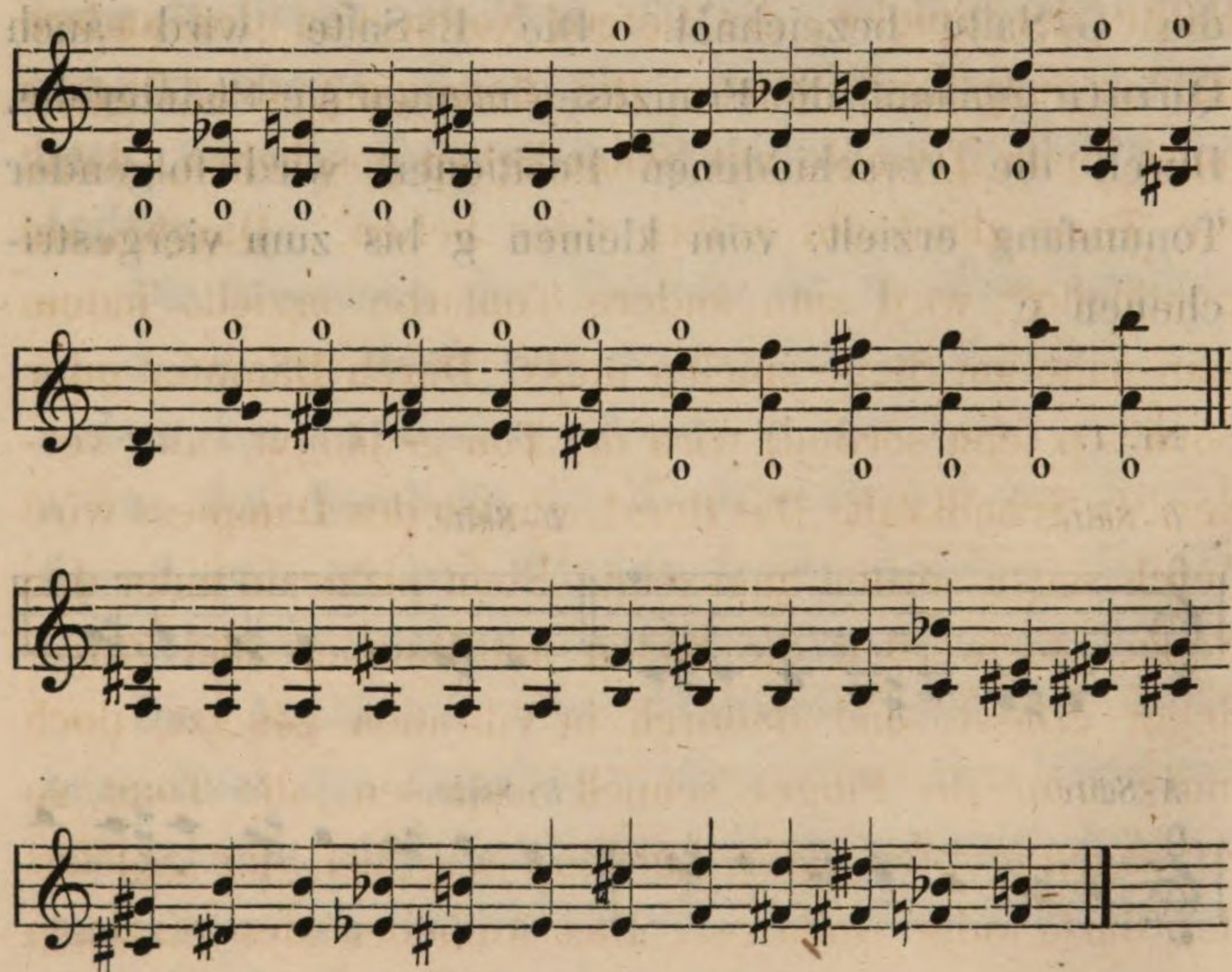
dem Griffbrette nach dem Körper des Instruments zurückt. Man nimmt sieben verschiedene Lagen an, welche die Stufen des Halses bieten. Ausserdem können noch vier angenommen werden, welche sehr wenig in Gebrauch kommen. Setzt man die ersten Finger auf das tiefste a der G-Saite, wird die erste Lage gewonnen, auf h die zweite u. s. f. Die Töne der leeren Saiten d, a, e, können auch mit den vierten oder kleinen Finger gegriffen werden, um das Springen von einer Saite zur andern zu verhindern. Als erste Saite (1^{er} Corde) wird die E-Saite, als zweite Saite (2^{me} Corde) die A-Saite, als dritte Saite (3^{me} Corde) die D-Saite, und als vierte Saite (4^{me} Corde) die G-Saite bezeichnet. Die E-Saite wird auch Quinte genannt, die Franzosen nennen sie Chanterelle. Durch die verschiedenen Positionen wird folgender Tonumfang erzielt: vom kleinen g bis zum viergestrichenen c.

Nr. 1.



Dieser Tonumfang kann als hinreichend für das Orchesterspiel gelten, und die noch übrigen Töne in der Höhe ist Sache der Virtuosen. V bedeutet in Violinenstimmen das Aufstreichen (poussez) des Bogens, A das Herunterstreichen (tirez). Zwei Töne zugleich, oder Doppelgriffe können aus den verschiedensten Intervallen bestehen und ihre Ausführung ist mehr oder minder schwierig. Doppelgriffe in Oktaven, Nonen und Decimen, besonders in Sprüngen und in hohen Tonlagen sind schwierig in der Ausführung und werden nur durch Benutzung leerer Saiten erleichtert.

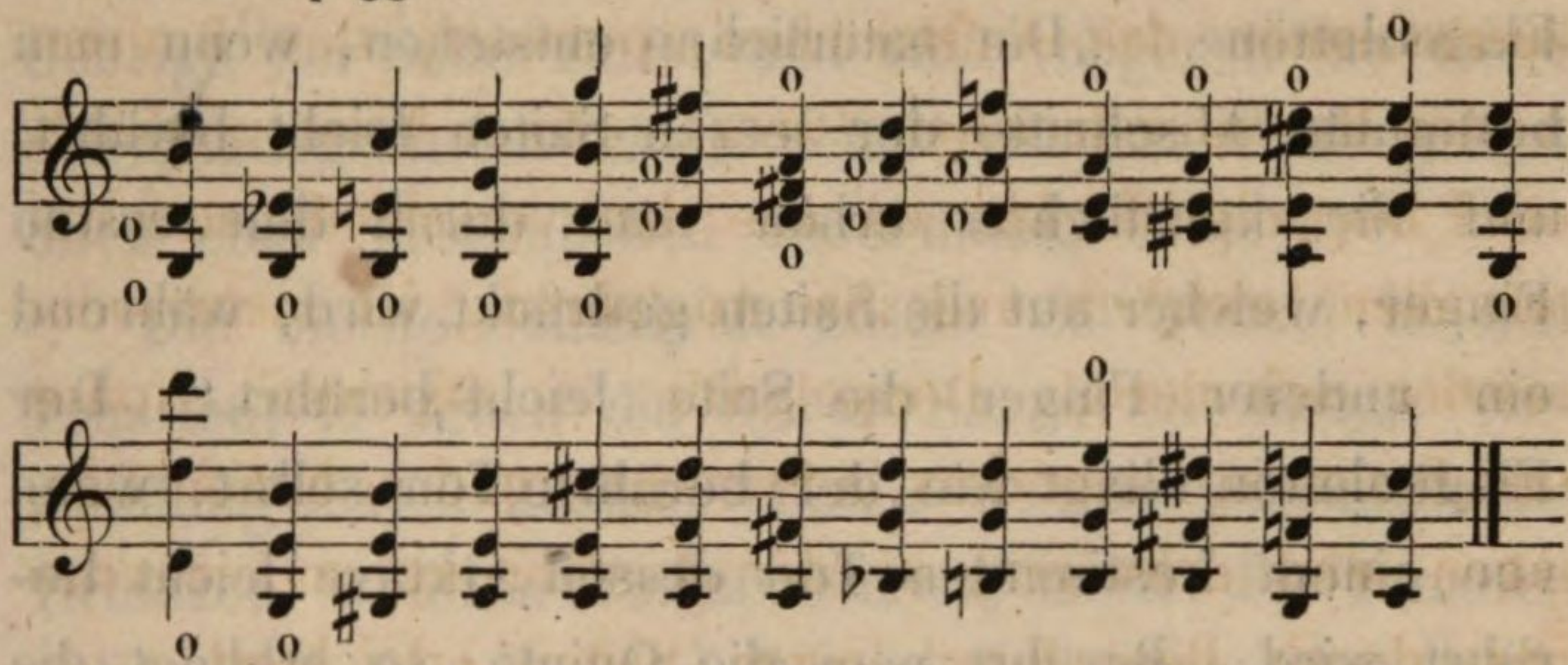
Nr. 2. Doppelgriffe.



Arpeggio's von drei und vier Noten nennt man die harfenartigen Tonbrechungen eines Akkords, in-

dem man die Töne schnell nach einander durch einen einzigen Bogenstrich angiebt.

Nr. 3. Arpeggios.



Divisio der à due bedeutet, dass bei einer zweistimmigen Stelle die höheren Noten von der einen Hälfte der Spieler, die tiefern Noten von der andern Hälfte ausgeführt wird. Die Bewegung des Bogens muss beim Tremolo mit Schnelligkeit geschehen, damit die Töne gleichsam zittern oder beben. Durch „sul ponticello“ wird eine andere Tonfarbe erzielt, indem man nahe am Stege spielen muss. Durch Dämpfer oder Sordinen (*con sordini*) wird der Ton gedämpft, oder verliert an Schallkraft. Das Herabnehmen des Dämpfers wird durch *senza sordini* angezeigt. Steht *pizzicato* unter den Noten, so werden die Saiten mit Daumen und Zeigefinger erfasst, und dadurch in Vibration gesetzt, doch muss man die Finger schnell loslassen, die Töne so zu sagen rupfen oder kneifen, wie bei der Spielart der Harfe oder Guitarre. Das Aufheben des *pizzicato* wird durch *col' arco* (mit dem Bogen) angedeutet. Das Flageoletspiel kommt in der Orchestermusik fast gar nicht vor und ist den Virtuosen überlassen. Es

wird bewirkt, dass man die Saiten nur leicht berührt „ohne dass der Finger sie mit dem Griffbret in Berührung bringt.“ Es giebt künstliche und natürliche Flageolettöne. „Die natürlichen entstehen, wenn man bestimmte Abschnitte der leeren Saiten leicht berührt, und die künstlichen erhält man durch den ersten Finger, welcher auf die Saiten gedrückt wird, während ein anderer Finger die Saite leicht berührt.“ Der Flageoletton klingt wie der berührte Ton selbst, wenn von einem bestimmten Ton dessen Oktave leicht berührt wird. Berührt man die Quinte, so erklingt die hohe Oktave; bei der Berührung der Quarte erklingt ihre hohe Duodecime; wird die Terz leicht berührt, erscheint ihre höhere Doppeloktave; die kleine Terz giebt die höhere grosse Septdecime; durch die Berührung der grossen Sexte erklingt die höher liegende Duodecime.

Nr. 4. Flageolettöne.

Griffe.

Klänge.

Das Flageoletspiel beruht auf dem Grundsatz: dass die Flageolettöne nur ansprechen, wenn der Bogen zwischen zwei Schwingungsknoten oder zwischen einem Schwingungsknoten und dem Stege spielt, ferner: dass diesem Schwingungsknoten, gleichwie dem Stege, auch

nicht zu nahe gekommen werden darf. (Schwingungsknoten sind eben die Stellen, wo die Flageolettöne ihren Sitz haben. Sie bleiben in Ruhe, während das Uebrige der Saite zittert und sind, obgleich ein freier Schwingungsknoten einen sehr geringen Umfang hat, doch einer ansehnlichen Ausdehnung fähig.)

Die meiste Schallkraft besitzt die Violine in den Tonarten, in denen die leeren Saiten die meiste Verwendung finden können. Daher wählen besonders die Virtuosen in ihren Violinconcerten meist die Tonarten C-D-A- und E-dur und ihre nächst verwandten Molltonarten. In Bezug auf Stärke und Schwäche des Tones ist sie den manigfaltigsten Modificationen fähig und kann mit Kraft und Zartheit behandelt werden. Damit ihre Schallkraft im Orchesterspiel nicht unterdrückt werde von den Blasinstrumenten, besonders von Hörnern, Trompeten, Posaunen und Schlaginstrumenten, besetzt man sie vielfach. Neben den ersten Violinen sind auch theilweise die zweiten Violinen dazu bestimmt, die ersten zu unterstützen, indem die zweiten die Melodie der ersten verdoppelt oder eine Oktave tiefer mitspielen, besonders im Forte wenn sie nicht besondere Begleitungsfiguren auszuführen haben. Die hohe Tonregion der ersten Violinen ist mit Vorsicht zu verwenden, da das Spiel auf der E-Saite seine Schwierigkeiten hat, daher die Mittellage der Töne zu bevorzugen ist, indem auch die Violine in der ersten Position die meiste Schallkraft entfalten kann. Die Spieler dürfen sich nicht darin gefallen, dass sie Stellen, die in der natürlichsten Lage zu spielen wären,

in andern Positionen zu nehmen, weil dadurch die Klangfarbe sich verändert und dem Ganzen nachtheilig ist. Eben so wenig dürfen im Orchesterspiel willkührliche Verzierungen angebracht werden. Der Concertmeister muss darauf achten, dass die Streicharten bei den Geigern ein und dieselben sind, wodurch nur eine Klarheit des Spieles erzielt werden kann. In Concertstücken, wo Solo steht, haben an jeder Stimme nur Einer oder Zwei zu begleiten, dagegen im Tutti alle Spieler Theil nehmen.

Die Literatur für Violine hat tüchtige Werke aufzuweisen und auch eine grosse Anzahl Violinenschulen sind erschienen um ein kunstreiches Spiel befördern zu helfen. Aeltere und neuere Schulen giebt es von: Andre, Artot, Aldai, Anicot, Blumenthal, Beriot, Be-
dard, Billiard, Bornet, Bruni, Baillot, Bergfeld, Cam-
bini, Campagnoli, Cartier, Chevassaille, Demar, Du-
pierre, Dominit, F. David, Eckhardt, Fröhlich, Faure,
Fenkner, Graude, Gemiani, Guhr, Hering, Henning,
Kauer, Kastner, Löhlein, Lapadens, Lorenziti, L. Mo-
zart, Martin, Müller, Mazas, Michaelis, Rode, Kreuzer und
Baillot, Roy, H. Ries, Schiedermayer, Schweigl, Spohr,
Straub, Schön, Tonelli, Volckmar, Vaillant, Woldemar,
Wranitzki, Wichtl, J. Weiss, Wohlfahrt, Zimmermann u. A.

Auch das Virtuosenthum der Violine ist stark vertreten. Die bekanntesten Namen älterer und neuerer Zeit mögen hier alphabetisch folgen, von denen viele davon auch als Componisten rühmlich bekannt sind: Abel, Anderle, Artot, Auer, Bable, Bachmann, Baillot, Barth, Batke, Beckers, Benda, Beriot, Berwald, Bischof,

Blumenthal, Boccherini, Bocklet, Böhm, Bohrer, Boucher,
 Braun, Cambini, Campagnoli, Cannabich, Capuzzi, Cle-
 ment, Corelli, Cramer, Danner, David, Dittersdorf,
 Dreischock, Durand, Eck, Eichhorn (Gebrüder), Eichler,
 Eppinger, Ernst, Esser, Ferrari, Feska, Fiorillo, Fischer,
 Fodor, Foyta, Fradl, Fränzl, Gerbini, Gerke, Grosse,
 Ghys, Giardini, Göpfert, Grüber, Haak, Habenek,
 Hampeln, Hänsel, Haumann, Hauser, Hebenstreit, Hell-
 mesberger, Henning, Herig, Heroux, Hinze, Hoffmann,
 Jäll, Janitsch, Jansa, Jansen, Jarnowick, Joachim,
 Lafont, Larcher, Leonard, Leon de Saint-Lubin, Laub,
 Libon, Lipinsky, Lolli, Mangold, Marin, Massenau,
 Matthäi, Maucourt, Maurer, Mayseder, Mazas, Mestrino,
 Metz, Milanollo (Geschwister), Molique, Moralt, Möser,
 Leop. Mozart, K. Müller, Nardini, Neuling, Ole-Bull,
 Paganini, Pagni, Pechatscheck, Pialtani, Piantanida,
 Pichl, Pixis, Polledro, Pott, Präger, Praun, Prume,
 Prautner, Probst, Pugnani, Raimondi, Rhode, Rolla,
 A. Romberg, Rothfischer, Rovelli, Roy, Salamon,
 Sandmaier, Schaller, Schick, Schlösser, F. Schubert,
 Schuppanzigh, Schwachhöfer, Seidler, Simonsen, Sin-
 ger, Sivari, Späth, Spohr, Stamitz, Stradella, Stroh-
 bach, Strungk, Tartini, Täglichsbeck, Thiriot, Tinti,
 Toeschi, Tomasini, Torelli, Touchesmoulin, Trübner,
 Ulrich, Urbani, Vaccari, Veichtner, Veracini, Vieux-
 temps, Vidal, Viotti, Wach, Waldemar, Wendlich, Wes-
 seli, Viele, Winter, Wranitzky u. A.

Die Virole oder Bratsche,

auch Altgeige, Quinte, ital. Viola, Alta viola, Brazza, franz. Alto, Taille, ist das älteste Saiteninstrument oder die Mutter unserer Saiteninstrumente, welche mit einem Bogen gespielt werden. Man nimmt an, dass die Erfindung der Bratsche wenigstens 500 Jahre alt ist. Rochlitz giebt sehr interessante Data's über ihr Vorhandensein aus älterer Zeit: „Niemand weiss, durch wen, wenn, wo sie entstanden. Genau und sicher kennt man nur gewisse Zeitpunkte, wo sie vorhanden, aber auch schon unter mehreren Völkern allgemein verbreitet, in ihren Gestaltungen von den jetzigen nicht wesentlich verschieden; wo ihre Behandlung durch die Musiker schon ganz ausgebildet und sie in dieser Ausbildung als ein Gewohntes eingeführt gewesen sind. Als einen solchen Zeitpunkt haben uns die Geschichtschreiber das 15. Jahrhundert angegeben und zum Beweise vornehmlich an den Apoll Raphael's auf den Parnass erinnert, der, wie Jedermann bekannt, um das Geistigste und Gefühlvollste musikalisch auszudrücken, Geige spielt. Nur nicht Violine, wie man behauptet, sondern Viola; die ältere nämlich, mit einer höhern fünften Saite, der des E unserer Violine, die wir deshalb noch jetzt Quinte nennen, ohngeachtet sie nur die vierte Saite dieses Instruments ist. Nicht die Violine, sondern jene Viola war zu Raphael's Zeiten das Hauptinstrument unter den Geigen. Raphael malte seinen Apoll zwischen 1507 und 1509. Doch

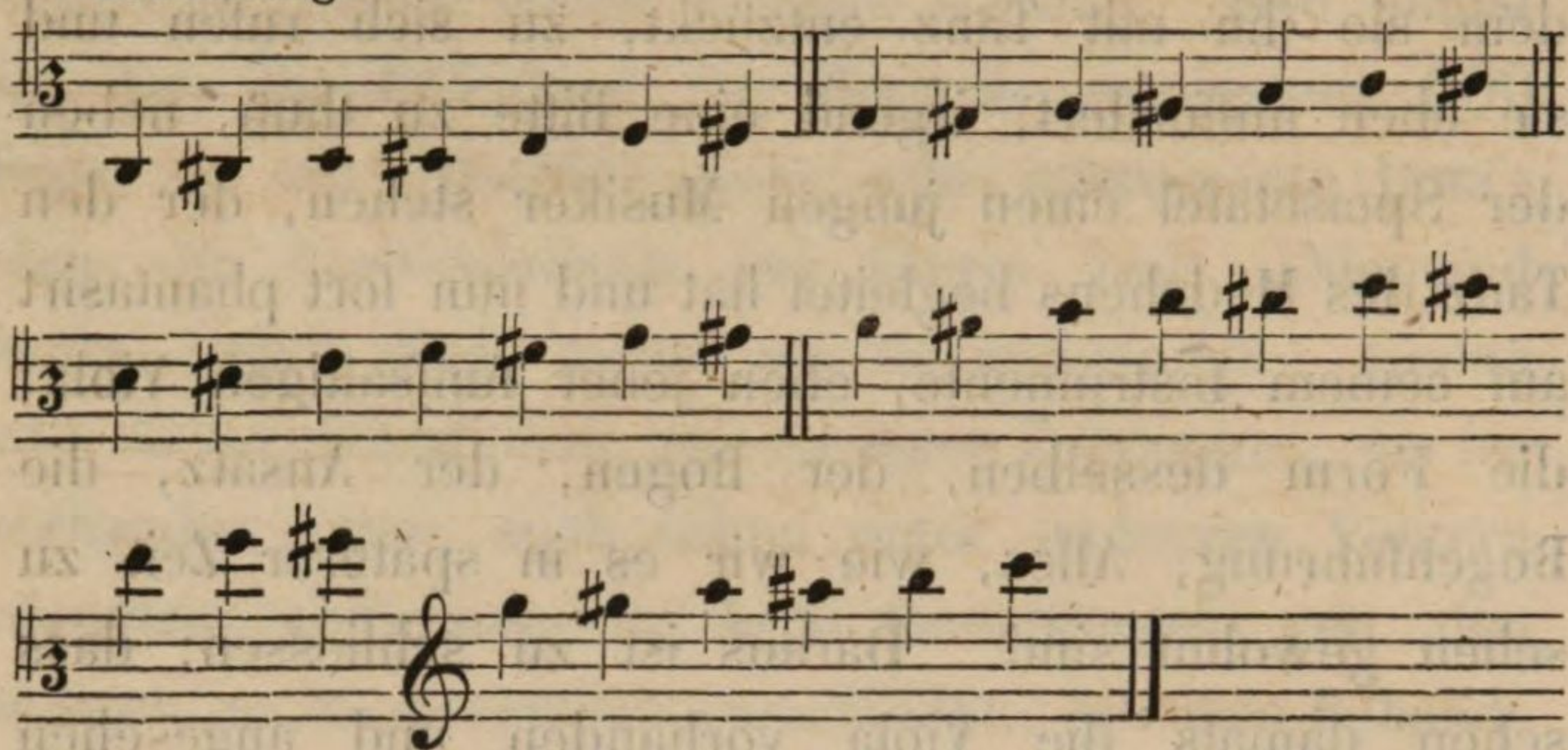
sieht man die Kupferwerke der bewundernswürdigen Metallthüren der Taufkapelle zu Florenz an, wo die erste Abtheilung die Thür des Andrea-Pisano die Geschichte Johannes des Täuflers enthält, so findet man auf der funfzehnten Tafel, wo Herodes, mit den Seinigen beim Mahle, die Tochter der Herodias, nachdem sie ihn mit Tanz entzückt, zu sich rufen und sie eben auffordert, irgend eine Bitte zu thun, neben der Speisetafel einen jungen Musiker stehen, der den Tanz des Mädchens begleitet hat und nun fort phantasirt auf seinem Instrumente, eben jener fünfsaitigen Viola; die Form desselben, der Bogen, der Ansatz, die Bogenführung, Alles, wie wir es in späterer Zeit zu sehen gewohnt sind. Daraus ist zu schliessen: dass schon damals die Viola vorhanden und angesehen und beliebt war, denn wie hätte der in allen seinen Darstellungen so bedachtsame Künstler dem königlichen Virtuosen eine Viola geben können? Jenes Bilderwerk des Andrea Pisano wurde spätestens im Jahre 1330 bis 1340 vollendet und öffentlich ausgestellt.“ Zu den Zeiten des Orlando Lasso im 15. Jahrhundert hatte man Violon mit fünf, sieben, auch neun Saiten. Die fünfte Saite war das E unserer Violine, daher rührt auch der Name Quinte. Zu den Zeiten der Troubadours gab es Jongleurs oder Spielleute (Musiker) dessen Hauptinstrument ebenfalls eine Art Viola war. Die noch darüber vorhandenen Abbildungen zeigen diess deutlich.

Die vier Saiten unserer jetzigen Violine werden in reinen Quinten gestimmt: c — g — d — a. Ihre Notation

geschieht im Altschlüssel mit Ausnahme der höchsten Noten, welche auch im Violinschlüssel geschrieben werden. Der Tonumfang erstreckt sich vom kleinen c bis zum dreigestrichenen c.

Nr. 5. Viola.

Tonumfang.



Doch stehen dem Virtuosen noch mehr Töne auf der A-Saite zu Gebote. In der Orchestermusik verwendete man die Töne der A-Saite fast gar nicht, da nur die C-, G- und D-Saite das der Bratsche eigenthümliche „träumerische“ auch wohl melancholische Toncolorit geben, da die hohe Tonlage mehr „gepresst“, selbst bei vielen Instrumenten „näselnd“ klingt, was überhaupt bei starken, verkürzten Saiten, wenn ihre höchsten Töne gegriffen werden, der Fall ist. Die C- und G-Saite geben bei der grössern Mensur oder Dimension der Bratsche im Allgemeinen den von der Geige verschiedenen Charakter in Bezug der Tonfarbe. Da die Bratsche wie die Violine gehandhabt wird in ihren verschiedenen Positionen, so haben auch die bei der Violine vorkommenden Kunstausdrücke, wie: pizzicato, col' arco,

divisi, con sordini u. s. w. dieselbe Bedeutung Die Ausführung des Tremolo und der Flageolettöne geschieht ebenfalls in derselben Weise als wie bei der Violine, auch die Doppelgriffe und Arpeggien, so wie die Bezeichnung ihrer Applikatur.

Nr. 6. Doppelgriffe.



Nr. 7. Arpeggien.



Sie bewegt sich meist zwischen der zweiten Violine und dem Violoncell, oder verstärkt den Bass eine Octave höher oder unterstützt die zweite Violine in Doppelgriffen. Aeltere Componisten behandelten sie öfters stiefmütterlich, doch die neueren erkannten ihren Werth und lassen sie auch Solo auftreten, wie z. B. C. M. v. Weber im „Freischütz“ in der Arie: „Einst träumte meiner sel’gen Base;“ Berlioz in seiner „Harald-Symphonie;“ auch Spontini zuweilen in einzelnen Nummern seiner Opern. Auf höhern Befehl (Napoleons) hatte Mehul in Paris in seiner Oper: „Uthal“ statt der

Violinen Bratschen gestellt, allein er bereuete diesen Missgriff, da bei der Aufführung die Tonfarbe der Violon durch den Ausschluss der Geigen sich keinesweges als günstig erwies und eine Monotonie zur Folge hatte.

Violenschulen gaben Bruni, Cupi, Martin, Garaudé, Gebauer und Woldemar heraus. Als Bratschenvirtuosen werden aus älterer Zeit genannt: Bachmann, Danner, Präger und F. A. Weber.

Das Violoncell,

ital. Violoncello, franz. Violoncelle, ist eine Umgestaltung der früheren Viola di Gamba (Basse de Viole, Kniegeige, Gambe) mit sechs Saiten, auch später (1690) sieben mit etwas näseldem, doch angenehmem Tone. Tardieu, ein Geistlicher von Tarascon im Jahre 1700 ist der Erfinder des Violoncells, welcher es mit fünf Saiten bezog. Die fünfte Saite wurde 1725 abgeschafft, wahrscheinlich von Bertraut, welcher so wie Saint-Sevin (genannt l'Abbe cadet) 1727—60 und Gebrüder Duport 1772 als die ersten Violoncellvirtuosen genannt werden. G. Battistine, Kapellmeister in Novara, gebührt das Verdienst zuerst das Violoncell in das Orchester eingeführt zu haben, um das Jahr 1700. In Deutschland kam es in Aufnahme um 1750.

Die allgemeine Stimmung des Violoncells ist in reinen Quinten: C — G — d — a, der Tonumfang beträgt über drei Octaven, vom grossen C bis zum zwei-

gestrichenen g, den jedoch der Virtuose noch erweitert.

Nr. 8. Violoncell.



Die verschiedenen Kunstausdrücke wie sie bei der Violine und der Bratsche vorkommen, finden auch hier dieselbe Verwendung. Da beim Spiel auf der A-Saite der Daumen zur Verwendung kommt, so wird in der Applikatur dieser durch 9 angezeigt, die übrigen Finger durch 1, 2, 3, 4, die leeren Saiten durch eine Null. Im Orchesterspiel macht man nur von den ersten Lagen Gebrauch, obgleich man sechs verschiedene Positionen annimmt, die jedoch bis auf sieben ausgedehnt werden können. Doppelgriffe, vierstimmige Arpeggien sind mit mehr oder weniger Schwierigkeit auszuführen. Besonders ist die Länge der Saiten für natürliche, hohe Flageolettöne, welche nahe am Stege entstehen, sehr günstig und schöner und leichter als auf der Violine zu bewirken. Als vorzüglich stellen sich die künstlichen Harmonietöne heraus, wenn die Quarte eines Tones leicht berührt wird, während der Daumen die Saite fest aufdrückt.

Schnelle Noten sind für das Pizzicato nicht günstig, da eine starke Saite mehr Kraft braucht, sie mit den Fingern in Vibration zu setzen; doch bei langsameren Noten ist das Pizzicato sehr wirksam, wenn die Saite kräftig geschneit, fortönen kann. Die Arpeggien im Forte füllen ausserordentlich, auch das Tremolo, besonders auf zwei Saiten, erweist sich zur Füllung als vortheilhaft. Die Notirung des Violoncells geschieht im Bassschlüssel, für höhere Noten auch im Tenorschlüssel und auch im Violinschlüssel. Manche Componisten, besonders ältere, setzten beim Gebrauche des Violinschlüssels die Noten eine Octave höher, als sie klingen sollen, was jetzt wohl als zwecklos abgeschafft ist. Im Orchesterspiel verstärken die Violoncelle die Contrabässe, indem sie dieselben Noten spielen, daher auch meist Violoncell und Contrabass in einer Notenstimme stehen. Hat das Violoncell andere Noten als der Contrabass zu spielen, so werden die Noten des Violoncells aufwärts gestielt, und die des Contrabasses abwärts, wenn nicht die Deutlichkeit gebietet, dem Violoncell ein besonderes Notensystem zu geben, was über das Notensystem des Contrabasses zu stehen kommt. Beide Systeme werden dann vorn durch eine Klammer vereinigt, wodurch die Noten beider Stimmen partiturenmässig über einander stehen. Die Verwendung des Violoncells ist sehr vielseitig, denn ausser dass es den Bass verstärkt, gebraucht man es auch in beweglichen Figuren als Ausfüllstimme, aber auch melodieführend in der höhern Tonlage. Der Ton ist in der Mitte und Tiefe voll und angenehm und die Höhe eignet

sich zu charakteristischer, gesangreicher Melodienführung, wodurch das Gemüth ergriffen wird. Der „ernste Charakter der Tonfarbe und besonders der bedeutende Tonumfang stempeln es zu einem vorzüglichen Soloinstrument.“ Verschiedene grosse Meister, wie Cherubini, Beethoven, Spontini, C. M. v. Weber erkannten ihren Werth und haben es sehr geistreich zu charakteristischen Melodien verwendet. Da in den Orchestern das Violoncell mehrfach besetzt wird, kann es auch mehrstimmig behandelt werden, besonders wenn man bei drei Violoncellen den Contrabass als Grundstimme hinzutreten lässt. Die Sprach- und Schreibweise: Cello ist insofern unrichtig, da Cello die Nachsylbe von Violon ist, gleich der deutschen Nachsylbe: chen. Selbstverständlich haben die Ausdrücke pizzicato, col' arco, divisi u. a. dieselbe Bedeutung wie bei Violine und Viola.

Die Literatur weist eine Unzahl Werke für Violoncell auf, auch viele Schulen wie von: Alexander; Aubert; Breval; Baillot, Baumgärtner (1774); Carette (1783); Dotzauer (1825); Duport; Fröhlich; Kauer (1788); Lanzette (1786); Levasseur; Catel und Baudiot; Miné; Müntz-Berger; Petri (1782); Rachelle; Raoul; Stiasny; B. Romberg; Tilliere; Gross; Kummer; Uberti; Zacagna u. A.

Ausser den schon genannten, zuerst aufgetretenen Virtuosen, sind bekannt geworden: Bohrer, Fräulein Christiani, Drechsler, Dotzauer, Grabau, Grützmacher, Gross, Husdesforges, Kriegh, Kummer, Kraft, Knoop, Legrand, Lee, Merk, Marra, L. Romberg, Servais,

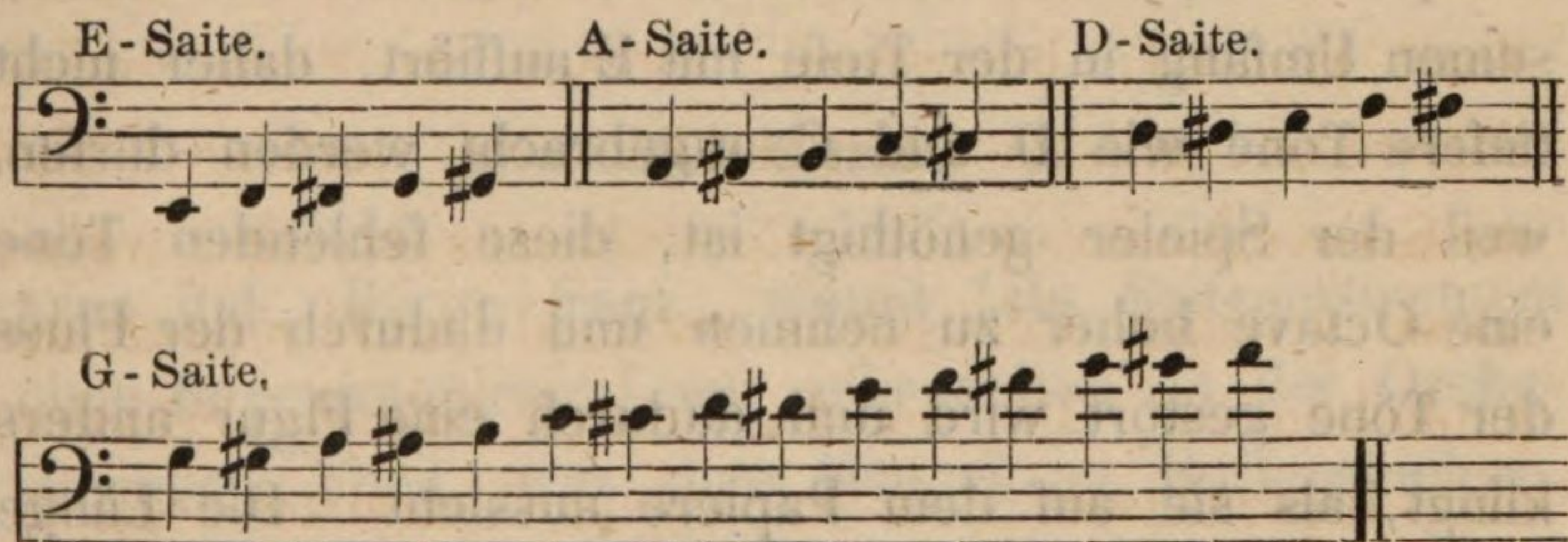
Schick, Woczitka, Zyka u. A., welche auch theilweise die Violoncell-Literatur bereichert haben.

Der Contrabass,

Violone (ital.) Contrebasse, Contreviolon (franz.), dessen Erfinder unbekannt geblieben, ist in Bezug auf Tiefe und Umfang das grösste, unentbehrlichste Saiteninstrument der Orchestermusik, gleichsam das Fundament. Es ist anzunehmen, dass die Erfindung eine spätere als der übrigen Geigeninstrumente ist, und die Musikcultur, nach dem Violoncell, die Bassgeige, auch deutscher Bass genannt, hervorrief, welcher in Bezug seiner Dimension, grösser als das Violoncell, doch noch nicht die Grösse unseres jetzigen Contrabasses erreichte, woraus unser jetziger Contrabass entstand und unverändert geblieben ist. Die in die Neuzeit fallende Erfindung eines Riesenbasses, (ein dreisaitiger Contrabass doppelter Grösse), welcher als Rieseninstrument auch eine riesige Hand erforderte und vermittelst Tasten die Saiten niederdrückte, bewies sich als unzweckmässig, da er nur vermöge seiner Stimmung C—G—c die tiefe Octave des Violoncells bot und nur zwei Töne mehr in der Tiefe hatte. Am zweckmässigsten sind die hauptsächlich in Deutschland eingeführten viersaitigen Contrabässe, deren Stimmung in reinen Quarten: E, A, D, G geschieht, die der Violine g, d, a, e umgekehrt, daher der Name Contra-Violon. Die noch in Italien gebräuchlichen dreisaitigen Contrabässe in Quinten gestimmt G—D—A sind weniger zweckmässig in Bezug der Leich-

tigkeit seiner Behandlung, da sie die Handverrückung beim Uebergreifen auf eine andere Saite nöthig macht, was durch die Stimmung in Quinten hervorgerufen wird. Auch fehlen dem dreisaitigen Contrabasse die drei tiefsten Töne E, F, Fis des viersaitigen Contrabasses. Es gab auch fünfsaitige Contrabässe, welche E-A, D, Fis, A, oder F-A, D, Fis, A gestimmt wurden. Unser jetziger viersaitiger Contrabass besitzt folgenden Tonumfang seiner Schreibart nach, vom grossen E bis zum eingestrichenen a.

Nr. 9. Contrabass.



Jedoch klingt jeder Ton dieses Umfanges eine Octave tiefer, und jeder für dieses Instrument geschriebene Ton ist dem Klange nach eine Octave tiefer zu suchen. Dass die Noten eine Octave höher geschrieben werden hat darin seinen Grund, um die Noten mit vielen Kopfstriichen zu vermeiden, welche das Lesen erschweren. Doppelgriffe finden bei dem Contrabass keine Verwendung, weil sie unverständlich, einem Gebrumme ähnlich sind. Flageolettöne, wenn diese auch möglich, so wie Arpeggien werden als unzulässig vermieden. Das Pizzicato ist gut verwendbar, nur nicht auf hohen

Tönen, weil eine kurze starke Saite wenig vibriren kann. Kurze Tremolo's von wenigen Noten sind von Effekt. Lange Tremolo's erfordern viel Kraftaufwand. Dämpfer gebraucht man nicht, wie bei der Violine, Viöle und Violoncell und bleiben ausgeschlossen. Seiner Bestimmung nach hat er die tiefsten Töne im Orchester zu führen. Sehr schnelle Passagen, wenn sie auch ausführbar, sind jedoch der Natur des Instruments zuwider, da seine starken Saiten nicht schnell genug vibriren können, und daher schnelle Figuren mit vielen Noten an Deutlichkeit bei der Ausführung verlieren. Der Componist hat stets zu bedenken, dass der Contrabass seinen Umfang in der Tiefe mit E aufhört, daher nicht tiefere Töne wie D und C angebracht werden dürfen, weil der Spieler genöthigt ist, diese fehlenden Töne eine Octave höher zu nehmen und dadurch der Fluss der Töne gestört wird und dadurch eine Figur anders klingt, als sie auf dem Papiere aussieht. Die Länge der Saiten verursacht, dass die Tongriffe weit auseinander liegen und durch die Entfernung der Saiten vom Stege wird die Bewegung des rechten Armes, welcher den Bogen führt, vermehrt, so wie der kräftige Druck der Finger auf die Saiten erleichtern keinesweges das Spiel, wozu ein kräftiger und gewandter Mann gehört. Dies ist ebenfalls vom Componisten zu berücksichtigen. Tonarten, worin die leeren Saiten in Anspruch genommen werden können, sind leichter in der Ausführung als wenn jeder Ton gegriffen werden muss. Sind die Bassfiguren, wenn Violoncell und Contrabass unisono spielen, besonders bei gebrochenen Akkorden, schwierig für

den Contrabass, vielmehr sie durch ein schnelles Tempo undeutlich werden, so vereinfacht man dieselben für letzteren und man giebt ihm bloß die Hauptnoten. Je stärker die Besetzung eines Orchesters ist, so muss auch im gleichen Verhältniss der Contrabass mehrfach besetzt werden. Contrabassschulen lieferten: Asiola, Baillot, Catel, F. C. Franke, Fröhlich, Hause, Lavaseur und Baudiot, Slama. In früheren Zeiten liessen sich auch Contrabassvirtuosen hören, wie: Allscher, Botesini, Dall' Occa, Dragonetti in London, Eishold in Berlin, Hindle aus Prag, Hause, Kämpfer aus Ungarn, Süssmilch aus Hamburg.

Die Harfe,

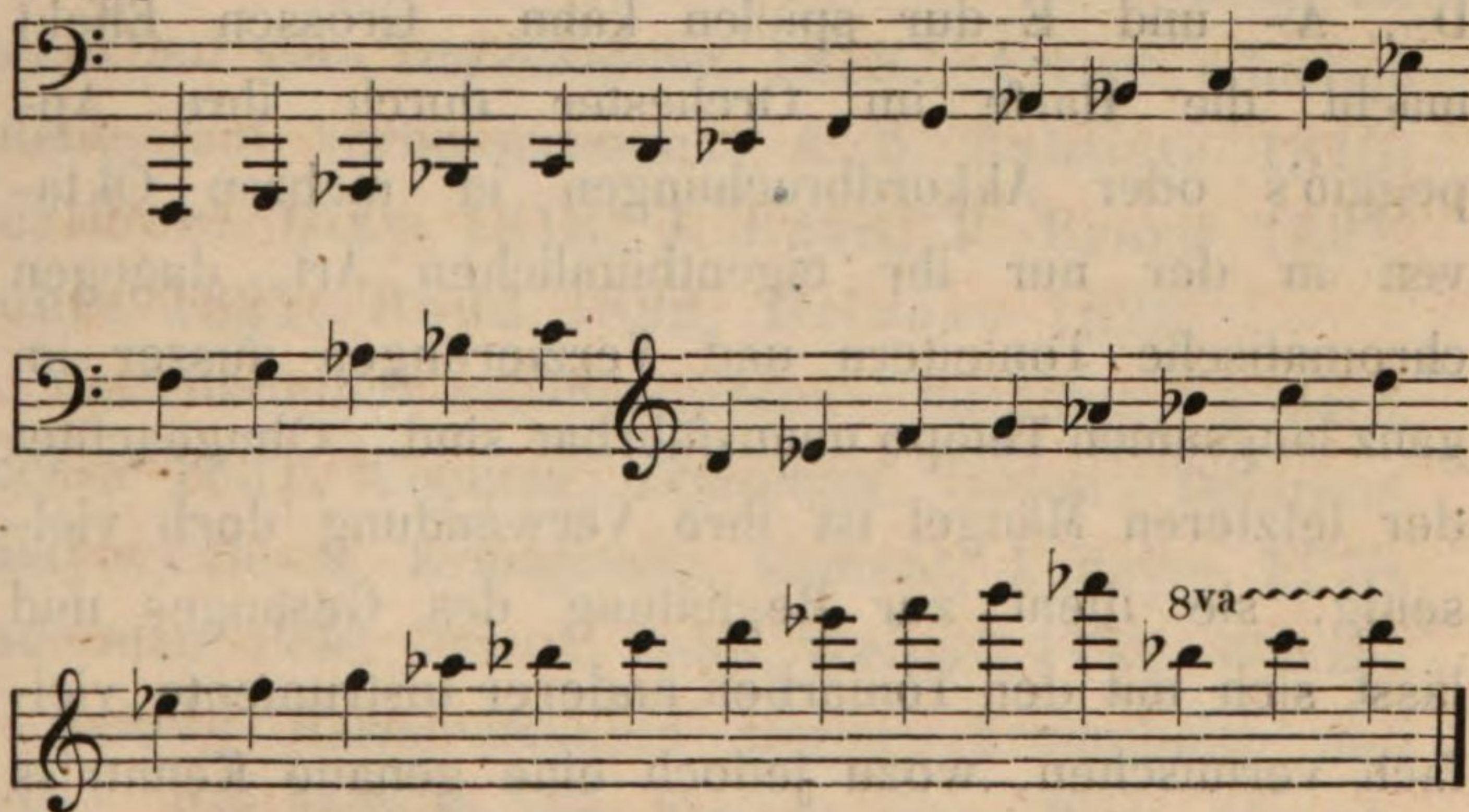
Arpa ital., Harpe franz., nimmt (als Saiteninstrument ohne Bogenintonirung) nur sehr selten an der Orchestermusik Theil, was dem Mangel an Harfenspielern, besonders in Deutschland zuzuschreiben ist. Denn von den Harfenspielerinnen, welche wandernd auf Messen und Jahrmärkten und bei Volksfesten mit oder ohne Gesang ihre Existenz suchen, kann hier nicht die Rede sein. Das hohe Alter der Harfe ist schwer zu ermitteln, doch ist ihr Vorhandensein in der ältesten Zeit ermittelt durch ein in den Ruinen des aegyptischen Thebens in den „vermeinten“ Gräbern der thebanischen Könige aufgefundenem Frescogemälde, welches einen Harfenspieler darstellt. Die Bibel weist nach, dass sie als Musikinstrument im Dienste des Tempels stand. König David wird darin als guter Harfenspieler

angeführt 2. B. Samuelis Kap. 6. V. 5. „Spielete David und das ganze Haus Israel vor dem Herrn her, mit allerlei Saitenspiel von Tannenholz, mit Harfen.“ Unter dem Namen Kinnor (von welcher Jubal-Kain der Erfinder sein soll) gebrauchten schon die alten Hebräer eine Art Harfe. Geschichtschreiber berichten über Alfred dem Grossen, (König von England, geb. 849) dass er als Harfenspieler sich ins Lager der Dänen geschlichen habe, um die Stärke des Heeres auszuspioniren. Die ersten Christen in dem ersten Jahrhundert nach Christi Geburt benutzten sie zur Begleitung des Gesanges bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen. Es ist schwer nachzuweisen, ob die Sambuka oder Sambyka, ein dreieckiges Saiteninstrument, welches von den Griechen verachtet wurde, weil sein scharfer Ton das feine Gehör beleidige, und das Trigonon der Griechen, welches ebenfalls in dreieckiger Form beim Spielen auf den Tisch gelegt wurde, die Vorläufer unserer Harfe waren. In Ermangelung der Darmsaiten waren wahrscheinlich die Harfen der Alten mit Thierhaaren bezogen, und die viel spätere Spitzharfe oder Drahtharfe hatte einen Bezug von Drahtsaiten. Die noch spätere Doppel- oder Davidsharfe, welche noch jetzt im Gebrauch, ist mit Darmsaiten versehen. Man machte viele Versuche, letztere zu verbessern, bis man endlich auf die Idee kam, statt des unbequemen Wirbeldrehens, (um einen diatonischen Ton in einen chromatischen zu verwandeln, da die Harfe diatonisch und nicht chromatisch gestimmt wird) Pedale anzubringen, die, durch einen Fuss des

Spielers dirigirt werden, um augenblicklich durch ihren Mechanismus chromatische Intervalle erzeugen zu können. Jedes von den sieben Pedalen, (daher diese Art Harfe Pedalharfe genannt wird), erhöht aber nicht bloß einen halben Ton allein, sondern im ganzen Umfange der Tonleiter, welche sich im Bereich des Instruments befinden. So erhöht z. B. das Pedal Cis nicht bloß ein c ins cis, sondern alle c des Instruments. Die Harfe ohne Pedale (Hakenharfe) wird in die diatonische Tonleiter gestimmt, vom grossen C an und hat über drei Oktaven im Umfang, die Pedalharfe aber in die Es-dur Tonleiter vom Contra-F bis zum viergestrichenen d,

Nr. 10. Pedalharfe.

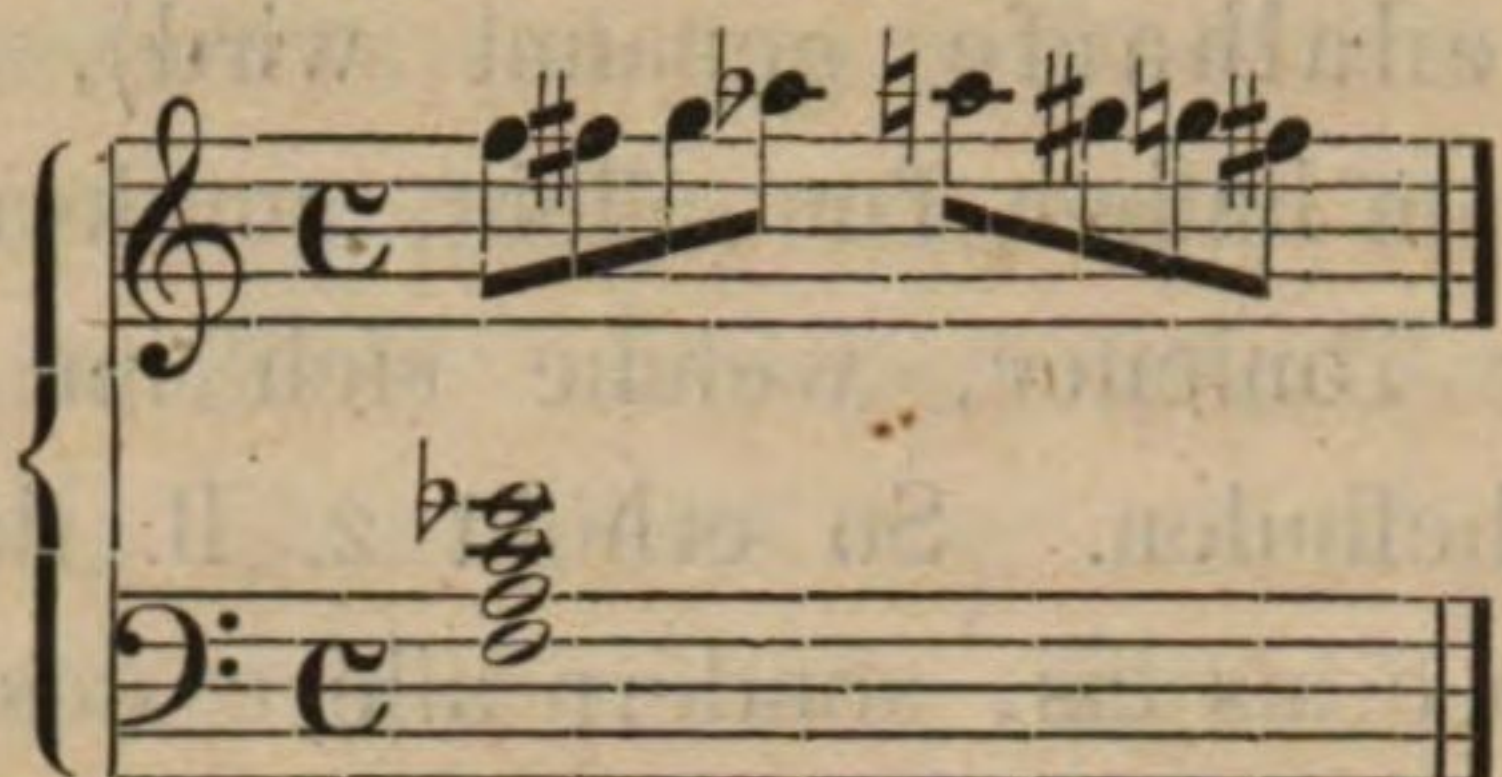
Umfang.



also mit Auslassung der Töne fis, a, h, cis durch alle Oktaven. Da ein Pedal in allen Oktaven einen Ton erhöht, so kann z. B. in einem Akkorde wo f der Grundton ist, nicht fis oder ges angebracht werden,

weil durch das Pedal fis der Grundton f sich in fis verwandeln würde.

Nr. 11.



Durch die durchgehende Note fis ist also diese Stelle unausführbar. Mittelst der Pedale an der Harfe in Es sind die durch Bee erniedrigten Noten in ihren natürlichen Zustand h, e, a zu versetzen und andere Noten f, c, g, d in fis, cis, gis, dis (durch Kreuze) zu erhöhen, woraus folgt dass man auch aus G-, D-, A- und E-dur spielen kann. Grossen Effekt macht die Harfe im Orchester durch ihre Appoggio's oder Akkordbrechungen in mehreren Oktaven in der nur ihr eigenthümlichen Art, dagegen chromatische Tonleitern und Verzierungen ausser im ganz langsamen Tempo unausführbar sind. Ohngeachtet der letzteren Mängel ist ihre Verwendung doch vielseitig, sie dient zur Begleitung des Gesanges und lässt sich mit den Tonfarben anderer Instrumente vielfach vermischen, wozu jedoch eine genaue Kenntniss des Instruments nothwendig ist. Durch das Berühren des untern fleischigen Theiles der Hand mit der Mitte der Saite, indessen der Daumen und die zwei nächsten Finger die Saite kneifen und dadurch in Vibration setzen, erhält man sehr angenehm klingende Flageolettöne,

wozu aber nur die Töne der zwei Oktaven, vom grossen bis zum eingestrichenen f, am besten zu verwenden sind. Triller sind nicht gut ausführbar, daher zu vermeiden, so wie alle Akkorde, zu denen mehr als ein Pedal erfordert werden muss. Die Noten für die Harfe werden wie beim Pianoforte in zwei Notensystemen geschrieben, das obere führt den Violinschlüssel, das untere den Bassschlüssel.

Als Erfinder der Pedalarfe nennt man: Hochbrucker zu Donauwörth 1720, nach Anderen Paul Velter in Nürnberg 1720 auch 1730. Verbesserer waren Cousenau, Harfenist der Königin von Frankreich, 1782; Krumpholz, ein Böhme, Harfenvirtuos; Binder, Instrumentenmacher in Weimar, baute Harfen mit sieben Zügen 1797; Robert Willis bekam ein Patent auf eine Verbesserung 1819. Ferner erhielten Patente auf Verbesserungen: A. B. Babbist 1815; Merimée; Dizy 1818; J. Egan; P. Erard 1821; Kühle 1821; Dodd 1822; Delveau 1822.

Harfenschulen veröffentlichten: Backofen, Bédard, Boehsa 1831, Compan, Cousenau, Démar, Defargus, Gatayes, Heyse, Krumpholtz, Laurent, J. Meyer 1770. Naderman, Polet, Petrini, Polut, Wernich 1772, Wenzel.

Aeltere Harfenvirtuosen waren: Krumpholtz und Meyer, der grösste der Neuzeit war: Paris-Alvarsh.

Die Holz- oder Rohrinstrumente.

Die Flöte,

Flauto, Flauto traverso, italien.; Flûte, franz. Man versteht darunter die grosse Flöte (Grande Flûte). Die geschichtlichen, wenn auch unbestimmten Nachrichten über das Alter dieses Instruments gehen da hinaus, dass die Erfindung der Flöte in das graue Alterthum fällt, wahrscheinlich auch das erste musikalische Instrument gewesen sein muss. Es wird als Erfinder der König Midas genannt und war schon bei den alten Griechen zu finden. Alcibiades, Sohn des Klinias und der Dinomache, geb. zu Athen gegen 450 vor Christi Geburt, der sich in allen Studien versuchte, schreibt über „Platons Gastmahl“ folgendes: „Marsias brauchte immer noch gewisse musikalische Instrumente, um durch die Kunst seines Mundes die Menschen zu bezaubern, seine Melodien thun daher noch jetzt ihre Wirkung; denn was von den bezaubernden Melodien des Flötenspielers Olympus erzählt wird, schreibe ich blos dem Marsias zu, weil jener es von diesen gelernt hat. Es mag sie ein Virtuos, oder eine gemeine Flötenspielerin vortragen, so werden die Zuhörer hingerissen.“ Die ersten und ältesten Flöten- und Zitherspieler macht Plutarch namhaft: Hiagnis, Marsias, die beiden Olympus, Orpheus, Klonas, Terpander, in einem Gespräch über Musik und fügt hinzu: „auch Polymnestus hat Nomen für die Flöte gefertigt und bei dem Ortischen Nomos die Melpoie

(die Kunst des Gesanges) angewandt“. Derselbe schreibt ferner: „In früheren Zeiten wurden die Flötenspieler sogar von Dichtern besoldet und nur als untergeordnete Diener derselben angesehen. Die Flötenspieler, die nebst den Citharisten den vornehmsten Rang bei den Alten behaupteten, mussten doch wohl geeignet sein, durch das Spiel ihrer Instrumente, auch ohne begleitende Worte, Leidenschaften nachzuahmen und je nachdem ihr Vortrag gut oder schlecht war, auf das Gemüth der Zuhörer wirken. Nicht allein Preise wurden den vorzüglichsten Künstlern auf der Flöte in öffentlichen Spielen und Festen ertheilt, auch Siegeslieder sang man ihnen; so ist Pindar's zwölfte Hymne dem Flötenspieler Midas aus Akragas geweiht, Echembrotos, der Arkadier, zeichnete sich durch Flötenbegleitung und Sacados von Argos durch blosses Flötenspiel aus. Derselbe Sacados trug immer den Preis der Flöte davon. Semos von Delos lehrte in seiner Deliade, drittes Buch, was Synaulis bedeute? „eine Zusammenstimmung, ein Akkord mehrerer Flöten, die wechselsweise den Rhythmus ändern und zwar ohne den begleitenden Gesang.“ Ein anderer Beweis liegt vor, dass der Gebrauch der „Querflöte“ sehr alt ist. Nämlich das Bild eines ausgelegten Fussbodens des Tempels Fortuna Villitis von Scylla in Rom. Dieses zeigt einen Flötenbläser, der auf einer mit einem Ansatzloche versehenen Flöte spielt. Nicht minder zeigt auch die Statue des pfeifenden Fauns von der Existenz der Flöte in alter Zeit. Es wird jedoch vielseitig bestritten, dass die Flöte aus alter Zeit mit der unsern

Aehnlichkeit gehabt haben soll, dem sei wie ihm wolle, so ist es doch augenscheinlich, dass unsere Flöte von der alten deutschen Querflöte: German Flûte, Flauto traverso, ihre Abstammung verdankt und nicht der englischen Flöte, Ploch- oder Schnabelflöte, die als englische Erfindung bezeichnet wird, oder dem Schwiegel oder Schwägel, welcher mit einer besondern Röhre angeblasen wurde. Die Cultivirung ging, wie bei anderen Instrumenten, langsam vor sich, denn selbst noch im 17. Jahrhundert hatte die Flöte nur seine sechs Tonlöcher ohne alle Klappen. Später fügte man noch ein Loch hinzu und bedeckte dieses mit einer Klappe, so dass sie aus drei Stücken bestand, dem Kopfstück mit Mundloch, dem Mittelstück mit den sechs Löchern und dem Endstück oder Fuss mit der Klappe. Um dem Verwerfen des Holzes vorzubeugen und eine reine Stimmung zu erzielen, baute man sie später aus vier Stücken. Die Flöte in ihrer jetzigen Vollendung mit zwölf bis vierzehn Klappen hat folgenden Tonumfang, vom kleinen h bis zum viergestrichenen c.

Nr. 12. Flöte.



Als noch die Flöte ein Lieblingsinstrument der Dilettanten war, gab es noch Flöten vor grösserer Dimension wie die *Flûte amour*, die eine Terz tiefer als die vorher angegebene ging, ferner die Altflöte vom kleinen *f* bis zum dreigestrichenen *d*, die Tenorflöte vom grossen *H* bis zum eingestrichenen *b*, die Bassflöte, vom grossen *F* bis zum zweigestrichenen *d*. Als Orchesterinstrument ist die Flöte unentbehrlich besonders in Bezug auf ihre Höhe, die durch kein anderes Holzinstrument ersetzt werden kann. Da auf ihr viel technische Fertigkeit erlangt werden kann, indem die schnellsten Passagen, auch Sprünge und Triller (doch letztere nicht auf den höchsten Tönen) ausgeführt werden können, so eignet es sich auch als Concertinstrument. Eine ihr eigenthümliche Spielart ist die sogenannte Doppelzunge, wodurch ein und derselbe Ton schnell hinter einander angegeben werden kann, ähnlich der auf der Trompete gebräuchlichen Flatterzunge. Die Doppelzunge wird dadurch bewirkt, dass der Bläser mit der Zunge gewisse schnelle Bewegungen macht, als spräche er gewisse Sylben oder Buchstaben aus wie *t-tl*, oder *t-td*, *t-k* oder *d-k*, im Englischen *teth-thi* oder *to-dy*. Manche Flötisten bringen auch Doppeltöne auf der Flöte heraus, was dadurch bewirkt wird, dass während des Aushaltens eines Tones, ein dazu passender harmonischer Ton gesungen oder gebrummt wird, was die Täuschung hervorbringt, als wären beide Töne Flötentöne. Doch wurde dieses mehr als Spielerei angesehen und nicht weiter kultivirt.

Ein Beispiel davon gab der Professor und Flötist Bayer 1811 in Wien und anderen Orten, indem er in seinen Concertvorträgen ein Allegro aus G-moll spielte, worin kleine Zwischensätze mit Doppeltönen vorkamen. Auch ist die Bebung, oder das Zittern eines Tones auf der Flöte zu bewerkstelligen, indem man die Vibration dadurch hervorbringt, dass man den Athem gleichsam zittern lässt, oder durch eine zitternde Bewegung des Fingers über einen Tonloche, ohne dass der Finger mit dem Tonloche in Berührung gebracht wird, oder auch, dass in besonderen Fällen ein Tonloch während der zitternden Bewegung des Fingers nur zur Hälfte deckt. Selbst Harmonie- oder Flageolettöne sind auf ihr hervorzubringen. Ihr Vorhandensein weist der berühmte Flötist Nicholson in seiner Flötenschule nach, indem er eine kleine Tabelle darüber aufgezeichnet hat. Er giebt z. B. an, dass, wenn man das tiefste c anbläst, durch Veränderung oder Bewegung der Lippen, nach der Höhe, zu als Flageolettöne das darauf folgende c g c e g erklingen.

— Da die Mittel- und tiefen Töne an Schallkraft geringer als die Höhe ist, benutzt man letztere in der Orchestermusik am meisten. Die tiefere Oktave ist auch insofern entbehrlich, als für diese Tonregion Hoboen und Clarinetten vorhanden sind. Beethoven benutzte nur die hohe Tonregion, dagegen Gluck C. M. v. Weber und Mendelssohn zuweilen auch die tieferen Töne in Pianostellen mit Effekt zu verwenden suchten. Die Vorliebe für die Flöte ist jetzt ganz erstorben und man will kein Flötenconcert mehr hören.

Daher wird in der Jetztzeit die Flötenliteratur fast gar nicht mehr bereichert und die Zeiten sind vorbei, wo man ganze Opern für zwei Flöten arrangierte und veröffentlichte. Man setzt in der Orchestermusik die Flöte meist zu zweien (Flauto I. und Flauto II.) selten drei Flöten. Die Tonarten mit Kreuzen sind für die Flöte leichter auszuführen als mit Been. Es giebt auch eine Anzahl Lehrbücher für die Flöte. Wenn schon bei den alten Griechen Marsias und sein Schüler Olympus Gesetze vorschrieben „wie man den Ton der Flöten durch Hineinblasen entlocken kann“ so kann dies jedenfalls als die erste Flötenschule bezeichnet werden. Lehrbücher über die Flöte erschienen von: Bayer, Berbiguier, Divienne, Drouet, Fröhlich, Fahrbach, Fürstenau, Hugot und Wunderlich, Kauer, Kreith, Koch, Kummer, Leroy, A. E. Müller, Quanz, Trommlitz, Sousmann. Virtuosen der Flöte älterer und neuerer Zeit waren: Amon, Berbiguier, Divienne, Bogner, Doulon, Drouet, Fürstenan, Grenser, Haake, Gebauer, Gabrielski, Knorr, Köhler, Krüger, Kuhlau, Prinz, Quanz, Schall, Nicholzen, Wendling u. A.

Die Terzflöte,

ital. Flauto terzo, hat eine etwas kleinere Dimension als die vorhergehende grosse Flöte. Die Benennung F-Flöte ist unrichtig, da der Normalton c wie es klingt, daher Es-Flöte die richtigere Benennung. Sie steht um eine kleine Terz höher wie die grosse Flöte, doch bleiben Applikatur und Behandlung sich

gleich. Sie hat folgenden Tonumfang: vom eingestrichenen d bis zum dreigestrichenen a.

Nr. 13. Terzflöte.

Umfang.

Klang.

Jeder Ton des vorstehenden Umfangs klingt eine kleine Terz höher. Ihre Noten müssen daher eine kleine Terz tiefer gesetzt werden. In einem Stücke aus F-dur bläst daher die Terzflöte D-dur. Sie kommt jedoch wenig jetzt in der Orchestermusik vor. Ihr „krystallartiger“ Ton wurde in der Symphonie von Spohr: „die Weihe der Töne“ trefflich benutzt. Mehr noch findet sie Verwendung in der Harmoniemusik von sechs bis neun Mann, wo sie meist nur melodieführend an ihrem Platze ist. Von kleinerer Dimension ist.

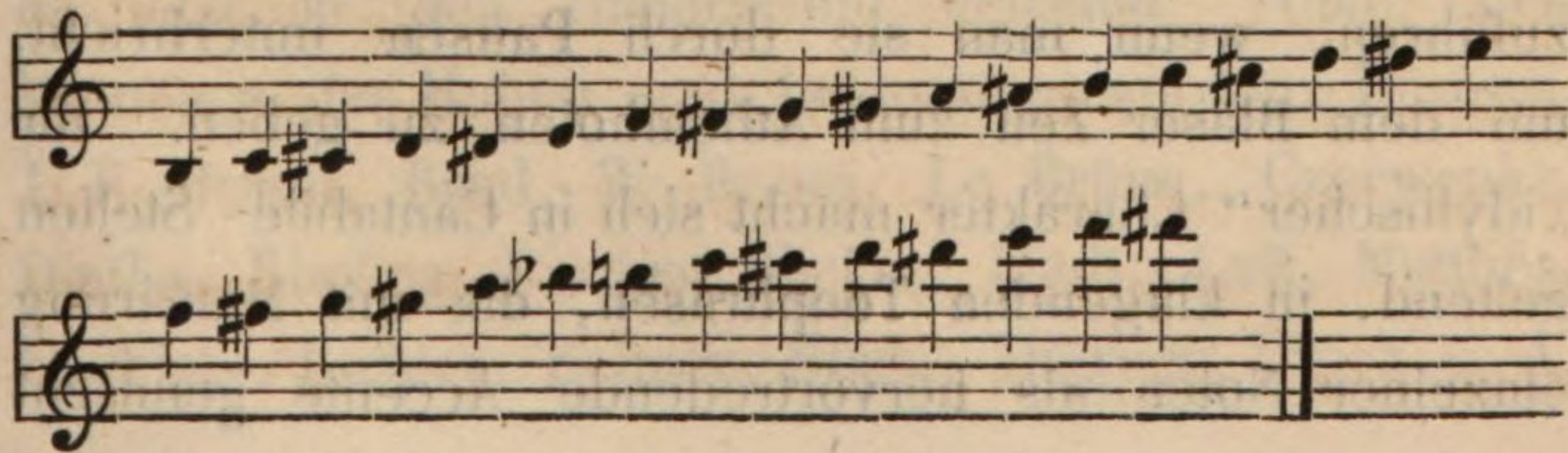
Nr. 14. Octavflöte.

hohen Töne der grossen Flöte fort. Der Componist muss wissen, ob der durchdringende Ton der kleinen Flöte sich mit dem Charakter des Tonstücks vereinbaren lässt. Das ist auch der Grund ihres Missbrauchs.

Wenn sie zur Verdoppelung der Melodie verwendet wird, darf ihre Tonentfernung von dem Instrument, dessen Melodie sie in der Höhe verdoppelt, nicht zwei Oktaven entfernt liegen, wodurch eine zu grosse Lücke zwischen beiden Instrumenten entsteht und leer klingt, es müsste denn ein besonderer Effekt dadurch in Aussicht stehen. Oft wird sie in einem Tonstücke auch nur theilweise benutzt, jenachdem sie in ihrer Klangfarbe zu den Ideen passt. Daher setzt der Componist zu einem Tonstücke manchmal zwei grosse Flöten und der zweite Flötist hat dann mit grosser und kleiner Flöte zu wechseln und deutet dies in der Notenstimme durch *Piccolo* und *Flauto traverso* an. Natürlich muss der Spieler in seiner Stimme dann entsprechende Pausen haben, damit er Zeit habe, mit den Instrumenten zu wechseln. Tonstücke mit markirten Rhythmen, Märsche, Ballets, selbst Ouverturen und Symphonien geben Gelegenheit sie effectvoll zu verwenden. Verschiedene Tonmeister wie Beethoven, C. M. v. Weber, Meyerbeer u. A. wussten ihre Eigenthümlichkeit trefflich zu benutzen. Man sehe Beethoven's Ouverture zu „Egmont“ gegen den Schluss hin; in Webers „Freischütz“ das Lied Caspers: „Hier im irdischen Jammerthal; Meyerbeer's „Höllenwalzer“ in „Robert dem Teufel. Auch hier gilt die Bemerkung, dass auch wie bei andern Flötenarten, die Piccolflöte in den Dur- und Molltonarten mit Kreuzen leichter als in Be-Tonarten zu handhaben ist. Von den Piccolflöten anderer Stimmung wird bei der Militärmusik die Rede sein.

Die Hoboe,

Oboe, italien.; Hautbois, französ., dessen Erfinder unbekannt geblieben ist, tauchte zuerst in der französischen Militärmusik auf und ist dem Namen nach wahrscheinlich französischen Ursprungs. Da sie vor der Erfindung der Clarinette auch in deutschen Musikcorps beim Militär die Hauptstimme, die Melodie führten, wurden sämtliche Musiker der Infanteriemusik daher Hautboisten genannt. Die Hoboe trat 1720 an die Stelle der Schalmei und der Bürgermeister G. Hoffmann in Rastenberg soll sie im Jahre 1727 mit einer Gis- und B-Klappe versehen haben. Man nennt auch den Instrumentenmacher Denner in Nürnberg (den Erfinder der Clarinette), welcher Verbesserungen an derselben machte und durch mehrere Klappen vervollständigte. Als Soloinstrument wurde sie bekannt durch die Künstlerfamilie Besozzi, so wie durch die Gebrüder Alexander und den Fagottisten Gieronimo, welche in Paris im Concert spirituel 1735 Concerte gaben und ausserordentlichen Beifall erhielten. Dadurch wurde sie als selbstständiges Instrument bekannt und beliebt, auch in das Orchester immer mehr eingeführt. Die Hoboe in ihrer jetzigen Vervollkommnung besitzt dreizehn Klappen und hat folgenden Tonumfang, vom kleinen h bis zum dreigestrichenen f.



Ihre eigenthümliche Tonfarbe ist im Allgemeinen etwas scharf, hell und man nennt ihren Charakter, „idyllisch“. Mit Ausnahme der tiefsten Töne h, c, cis, d, denen ein Pianissimo nicht gut anvertraut werden kann, und die höchsten Töne e, f, fis, welche im freien Ansatz nicht leicht ansprechen, sind die Mitteltöne einer leichtern Behandlung fähig, sprechen leicht an, crescendo und decrescendo ist gut auszuführen. Triller sind fast auf allen Tönen möglich, wobei man jedoch die höchsten und tiefsten Töne ausschliesst. Für den Componisten ist die Behandlung der Hoboe etwas kritisch und setzt eine genaue Kenntniss des Instruments voraus und er hat dabei zu bedenken, dass dem Bläser durch das enge Rohr, nemlich das des Mundstücks (aus zwei zusammen gebundenen Blättchen von Zuckerrohr) nicht sämmtlich vorhandene Luft entströmen kann, jedoch der Luftdruck da sein muss und überflüssige Luft nur durch das Herausnehmen des Rohres entfernt werden kann. Dadurch kommt das Rohr aus seiner Lage und muss bei frischem Athemholen erst wieder zurecht gesetzt werden. Diesem Umstande ist es auch wohl zuzuschreiben, dass manchen Bläsern durch den Andrang der Luft nach Kopf und Gehirn, nachtheilige Folgen auf die geistigen Kräfte sich äusserten. — Lang gehaltene Noten und gebundene Sätze sind nur dann leicht auszuführen, wenn man sie durch Pausen unterbricht, um dem Bläser Zeit zum Athemholen zu geben. Ihr „idyllischer“ Charakter macht sich in Cantabile- Stellen geltend, in klagenden Tonphrasen, die mit Markirung einzelner Noten als hervortredende Accente gemischt

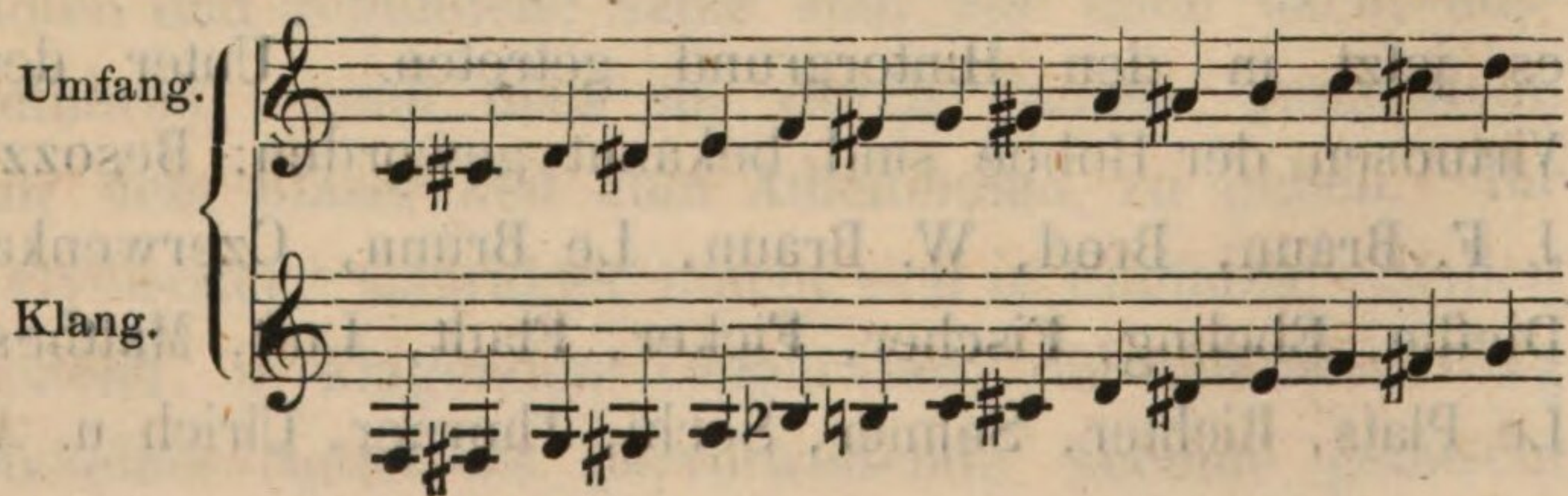
werden können. In der Orchestermusik wird sie zu zweien gesetzt und kommen im Ensemble als begleitend und füllend zwischen Clarinetten und Flöten zu stehen. Ihre Soli's dürfen nicht durch das Forte der übrigen Instrumente unterdrückt werden und können nur im Piano effektiv wirken. Sie ist in den Orchestern unentbehrlich, da ihr charakteristischer Ton sich durch kein anderes Instrument ersetzen lässt. Die meisten Componisten, welche den Charakter der Hoboe zu würdigen wissen, lassen, wenn sie nicht allein die Melodie führt, letztere auch von einem andern Instrumente (wie Flöte oder Fagott) eine Oktave höher oder tiefer verdoppeln, jedoch niemals in derselben Tonlage, (was ziemlich zwecklos), letzteres, um vielleicht dadurch ein Motiv mehr hervortreten zu lassen, wodurch aber der eigenthümliche Ton der Hoboe beeinträchtigt wird. Meisterhaft und charakteristisch verstanden sie von älteren Componisten Gluck und Beethoven zu behandeln, so wie auch später C. M. v. Weber und Meyerbeer. Ihre Werke liefern Beweise genug wie die Hoboe behandelt werden muss, wenn sie effektiv hervortreten soll. Für die Technik dieses Instruments bieten die Tonarten, welche wenig Bee und Kreuze haben, wie C-, G-, D- und F-dur und ihre Paralleltonarten, die wenigsten Schwierigkeiten. Als Soloinstrument ist es jetzt in den Hintergrund getreten. Unter den Virtuosen der Hoboe sind bekannt geworden: Besozzi, J. F. Braun, Brod, W. Braun, Le Brunn, Czerwenka, Diethe, Ebeling, Fischer, Ficker, Fladt, Luft, Matthes, Le Plats, Richter, Selmer, Sechi, Thurner, Ulrich u. A.

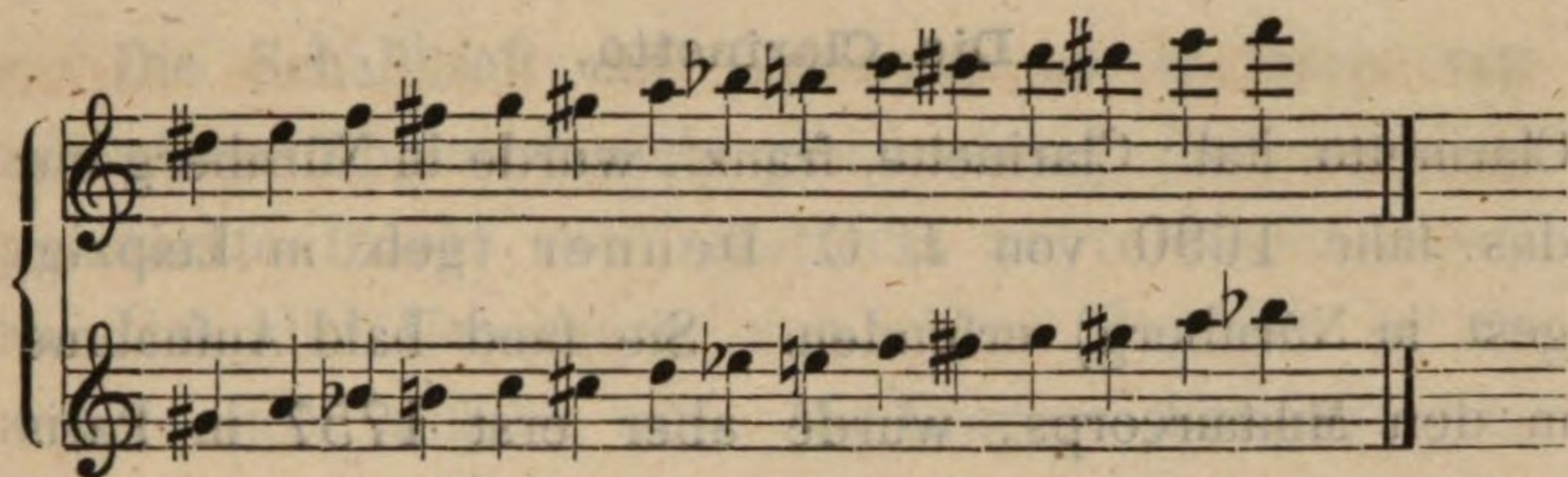
Hoboeschulen erschienen von Fröhlich, Fahrbach, Garnier und Sellner.

Das englische Horn,

Corno inglese, ital.; Cor anglais, franz.; ist eine in einen Halbzirkel gebogene Hoboe in grösserer Dimension. Es ist daher kein Horn, wie der Name besagt, und könnte besser mit Alt-Hoboe umgetauscht werden. Ihr Gebrauch findet sich schon in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, worauf sie gänzlich verschollen war, bis sie Meyerbeer der Vergessenheit entriss und sie in seiner Oper: „Robert der Teufel“ wieder verwendete. Man findet es in den Werken von J. S. Bach unter dem Namen Oboi di Caccia (Jagdhoboe). Die Intonation geschieht wie bei der gewöhnlichen Hoboe durch ein Rohrmundstück, doch etwas grösser. Der Tonumfang ist ziemlich wie der der Hoboe, nur mit dem Unterschied, dass ihre Töne eine reine Quinte tiefer klingen, daher das Instrument in der F-Stimmung steht, weil der Normalton C wie F klingt. Der Tonumfang beträgt zwei Octaven und eine Quarte vom eingestrichenen c an.

Nr. 16. Flageolettöne.





Die Noten für dieses Instrument müssen daher eine Quinte höher gesetzt werden, in gleicher Weise wie bei anderen Instrumenten, welche die F-Stimmung haben, wie beim F-Horn und dem Bassethorn. In Bezug seiner Schallkraft ist ihr Ton weniger hell und durchdringend, als auf der Hoboe. Berlioz bezeichnet seine Tonfarbe als „bedeckt, träumerisch und etwas wehmüthig.“ Durch die grössere Dimension des Anblaserohres ist die Ansprache der Töne schwerer und langsamer, wodurch das Instrument sich nicht für schnelle Tonfolgen eignet. Die mittlere Tonlage vom tiefen e bis zum a der hohen Octave ist am besten zu verwenden. Es dient zu langsamen getragenen Melodien und als Ausfüllstimme. Ein treffliches Beispiel ihrer Behandlung zeigt Rossini in der Introduction zur Ouverture von „Wilhelm Tell,“ wo es gleichsam in der Schilderung einer Schweizerlandschaft die Stelle der Schalmei vertritt, durch die Nachahmung eines Kuhreigen. Ein ähnliches Instrument war die verschollene Hautbois d'Amour, welche eine grosse Terz höher stand, oder eine kleine Terz tiefer als unsere Hoboe. Durch R. Wagner und Liszt ist das englische Horn wieder in die Reihe der Orchesterinstrumente gestellt worden, wie die Partituren zu „Tristan und Isolde“ und zu den „symphonischen Dichtungen“ nachweisen.

Die Clarinette,

Clarinetto, ital.; Clarinette, franz.; wurde in Nürnberg um das Jahr 1690 von J. C. Denner (geb. in Leipzig, gest. in Nürnberg) erfunden. Sie fand bald Aufnahme in den Militaircorps, wurde aber erst 1757 in Paris in die Orchestermusik eingeführt. Als namentliche Verbesserer werden angeführt: Stadtler und Ziegler, Hofmusiker in Wien, der Clarinettvirtuos Iwan Müller, Jansen in Paris, der Instrumentenmacher Grenser in Dresden, Czernak in Prag, Spulkinwicz in Warschau, James Wood und Gutteridge in England. Adolph Sax in Paris brachte durch die Verlängerung der Röhre an der Stürze noch einen Ton mehr (Es) in der Tiefe an und durch eine besondere Klappe am Schnabel die schnelle Ansprache der höchsten Töne. Unsere jetzigen Instrumentenmacher in Deutschland bewirken jedoch auch ohne diese besondere Klappe an ihren Clarinetten eine eben so schnelle Ansprache der höchsten Töne. In ihrer jetzigen Vollendung mit dreizehn und noch mehr Klappen stellt sich folgender Umfang heraus, vom kleinen e bis zum viergestrichenen c.

Nr. 17.



Die Schallkraft der Clarinette ist in ihren verschiedenen Regionen nicht gleichmässig, die jedoch der geschickte Bläser auch geschickt zu verbinden weiss, so dass der Uebergang von einem Register in das andere nicht auffällig ist. Die Grenzen dieser Register sind von verschiedenen Künstlern auch verschieden angedeutet worden und können nicht als Norm angenommen werden, auch bei verschiedenen Erbauern sich nicht gleich bleiben können. Berlioz nimmt das tiefe Register im Umfang einer Octave von e bis e an, die folgenden Töne von f bis b als Schallmeientöne, weiter von h bis zu dem dreigestrichenen c die Mitteltöne und die übrigen Töne als das hohe Register. Andere nennen die Töne vom tiefsten e bis b in der nächsten Octave Schallmeientöne, von h bis cis in der nächsten Octave die Mittel- oder Zinkentöne und die übrigen die hohen Töne. Die Mitteltöne g, gis, a, b, vom eingestrichenen g an, nimmt der Clarinettvirtuos Berr als Mitteltöne zwischen Schallmei und Zinke an. Abgesehen von diesen Andeutungen hat der Componist jedenfalls zu beachten, dass sich das hohe Register für das Forte eignet, die Mitteltöne zur Melodienführung und Figuration, die tiefen Töne zu aushaltenden Noten sich als effectvoll bewähren, so wie auch zu begleitenden Tonfiguren. In der Orchestermusik benutzt man die höchsten Töne nach f oder g nicht und überlässt diese nur den Virtuosen im Concertspiel. Da die Clarinette in den Tonarten C-dur, G-, F-, D-, B-dur am leichtesten zu handhaben ist, so baute man für andere Tonarten besondere Clarinetten in anderen Stimmungen, um ihre

Technik nicht zu erschweren. Es giebt daher C-, B-, A-, D-, Es-, E-, F- und As-Clarinetten. In der Orchester-musik benutzt man vorzugsweise nur C-, B- und A-Clarinette. Man setzt daher zu Tonstücken aus C-dur, G-, D-, und F-dur meist C-Clarinetten, für A-, D-, E- und H-dur A-Clarinetten, für B-, Es-, As- und Des-dur B-Clarinetten. Wenn auch die Wahl der Clarinette sich nach der Haupttonart eines Stückes richtet, so ist doch die vorhergehende Andeutung nicht als Norm anzunehmen. Denn man kann z. B. zu C-dur auch B-Clarinetten setzen, denn es kommt darauf an, wie man sie setzt, oder welche Schwierigkeit man ihnen anvertraut. Auch ist dies bei der technischen Fertigkeit unserer jetzigen Clarinettisten nicht gross in die Wagschale zu legen. Die Wahl der Stimmung entscheidet auch nicht allemal die Tonart des Stückes, sondern auch der Charakter desselben, ob die ihnen anvertrauten Stellen einen hellern, härtern, oder sanftern Ton wünschenswerth machen. Die weitere oder engere Mensur der Clarinette und ihre Dimension ist maassgebend für ihre Schallkraft. Das Rohr der C-Clarinette ist kürzer und enger als das der B- und A-Clarinette, daher ist ihr Ton heller als die der tiefer stehenden Stimmungen. Die B-Clarinette besitzt den vorzüglichsten und brillantesten Ton und wird daher als Concertinstrument benutzt. Die A-Clarinette klingt sanfter und dumpfer. Die C-Clarinette klingt so, als wie es ihre Noten andeuten; bei der B-Clarinette klingt jedoch der Normalton C wie B einen ganzen Ton tiefer, bei der A-Clarinette aber eine kleine Terz

tiefer wie A. Die Notation muss daher bei der B-Clarinetten einen ganzen Ton höher und bei der A-Clarinetten eine kleine Terz höher geschehen.

Nr. 18.

The image shows three musical staves illustrating the notation for different clarinet tunings. The first two staves are grouped under the label 'Nr. 18.' and show the 'Notirung.' (notation) and 'Klang.' (sound) for 'Clarinetten in C.' and 'Clar. in B.'. The third staff shows the notation for 'Clar. in A.'. The notation for 'Clar. in C.' and 'Clar. in B.' is in C major, while the notation for 'Clar. in A.' is in A major (two sharps). The 'Klang.' staves show the actual sound of the notes, which are lower than the notation for the B and A instruments.

In einem Tonstücke aus C-dur oder A-moll, würde die C-Clarinetten ebenfalls C-dur und A-moll, die B-Clarinetten aber D-dur oder H-moll, und die A-Clarinetten Es-dur oder C-moll zu blasen haben. In den Orchestern sind zwei Clarinetten (Clarinetto I. und Clarinetto II.) gebräuchlich, welche auch in grossen Orchestern doppelt besetzt werden. Bei den älteren Componisten findet man nur C-Clarinetten gesetzt, weil man damals die Clarinetten anderer Stimmung noch nicht hatte. Merkwürdiger Weise setzte Spontini stets C-Clarinetten, obgleich schon die anderen Stimmungen vorhanden waren. In Partituren und Stimmen muss natürlich die Stimmung der Clarinetten beigelegt werden; Clarinetto in C, in B, in A. Auch wechselt zuweilen die Stimmung der Clarinetten

in ein und demselben Tonstück, doch müssen bei dem Wechsel den Spielern Pausen in der Notenstimme gegeben werden, damit sie Zeit haben, das Umwechsell zu bewerkstelligen. Den Stimmungswechsel bedingt theilweise die Aenderung der Tonart oder der Componist findet für gut, die Tonfarbe der Clarinetten zu ändern. Die Clarinette ist überhaupt für die Orchestermusik unentbehrlich und ihre Vielseitigkeit ist leicht zu erklären durch ihren grossen Umfang, durch ihre Technik, wodurch Passagen, Figuren aller Art, Triller (doch letztere nicht auf den höchsten Tönen) leicht sich ausführen lassen, ihr seelenvoller, melancholischer Ton, ihre verschiedenen Register, ihre Fähigkeit jeden Ton so lange auszuhalten, so lange der Athem dauert, ihre Ausführung aller Modifikationen der Schwäche und Stärke des Tones, des Crescendo und Decrescendo, alles diess giebt dem Componisten Gelegenheit, sie effektivvoll zu verwenden, nicht blos in der Orchestermusik, sondern auch in der Kammer-, Militair- und Tanzmusik. In dem Ensemble eines Orchesterstücks nimmt sie zu zweien, meist die Region zwischen Hoboen und Fagotten ein. Ihr Wohlklang vereinigt sich mit anderen Tonfarben in der verschiedensten Weise. So lassen sich z. B. zwei Clarinetten und zwei Fagotte zu einem rein vierstimmigen Cantabilesatze sehr gut vereinigen.

Die Literatur der Clarinette ist von bedeutenden Componisten, z. B. von C. M. v. Weber, Lindpaintner, Reissiger u. A. bereichert worden, besonders auch von Virtuosen, unter denen folgende Namen hervorzuheben sind: Addner, Backofen, Bärmann, Barth, Baumgärtner, Beer,

Bender, Berr, Blatt, Crusell, Dobihal, Duvernoy, Frisch, Friedlowsky, Gebauer, Göpfert, Hartmann, Harmstadt, Hesse, Hoffmann, Kleine, Kotte, Landgraf, Lauterbach, Lefèvre, Maurer, Meyer, Michel, Meinert, Iwan Müller, Purebell, Proksch, Rathe, Röser, Reinhardt, Roth, Schink, Schott, Stadtler, Tanne, Tretbar, Tausch, Wagner, Walter u. A.

Clarinettschulen veröffentlichten: Backofen, Berr, Blatt, Lefèvre, Fahrbach, Fröhlich, Kauer, Küffner, Iwan Müller, Vanderhagen.

Die Bassclarinette,

Clarinette basse, franz.; ist eine Erfindung von Streiwolf, Musiker in Göttingen im Jahre 1828. Sie ist eine Clarinette grösserer Dimension und gewissermassen die Fortsetzung der Clarinette nach der Tiefe zu. Der Tonumfang hat dieselbe Ausdehnung wie bei der gewöhnlichen Clarinette, nur mit dem Unterschiede, dass jeder Ton eine Oktave tiefer klingt. Man macht nur Gebrauch von den Oktaven nach der Tiefe zu, da diese nur die dem Instrumente eigenthümliche Tonfarbe besitzen. Auch ist die hohe Oktave nicht rein genug und unterscheidet sich im Tone fast gar nicht von der gewöhnlichen Clarinette. Sie wirkt theilweise als tiefste Stimme der Holzinstrumente oder als begleitende Mittelstimme und führt auch Melodien in langsamer Bewegung in der Tiefe aus. Man findet sie nur in der B- oder A-Stimmung. Wie auf der gewöhnlichen Clarinette klingt auf der Bassclarinette in B, C-dur wie B-dur, auf der Bassclarinette in A,

C-dur wie A-dur. Ihre Schreibweise ist verschieden, manche notiren sie im Violinschlüssel, manche im Bassschlüssel, doch mag die Notirung im Violinschlüssel, der gewohnten Griffe halber für den Bläser leichter und bequemer sein. Bei der Notirung im Violinschlüssel klingen die Noten der Bassclarinette in B eine grosse None tiefer, im Bassschlüssel einen ganzen Ton tiefer; Bei der Bassclarinette in A im Violinschlüssel eine Oktave und eine kleine Terz (oder eine Decime) tiefer, im Bassschlüssel eine kleine Terz.

Nr. 19.

Bassclarinette in B. (Violinschl.) (Bass - Schlüssel.)

Notirung. 

Klang. 

in A. (Violinschl.) (Bass - Schlüssel.)



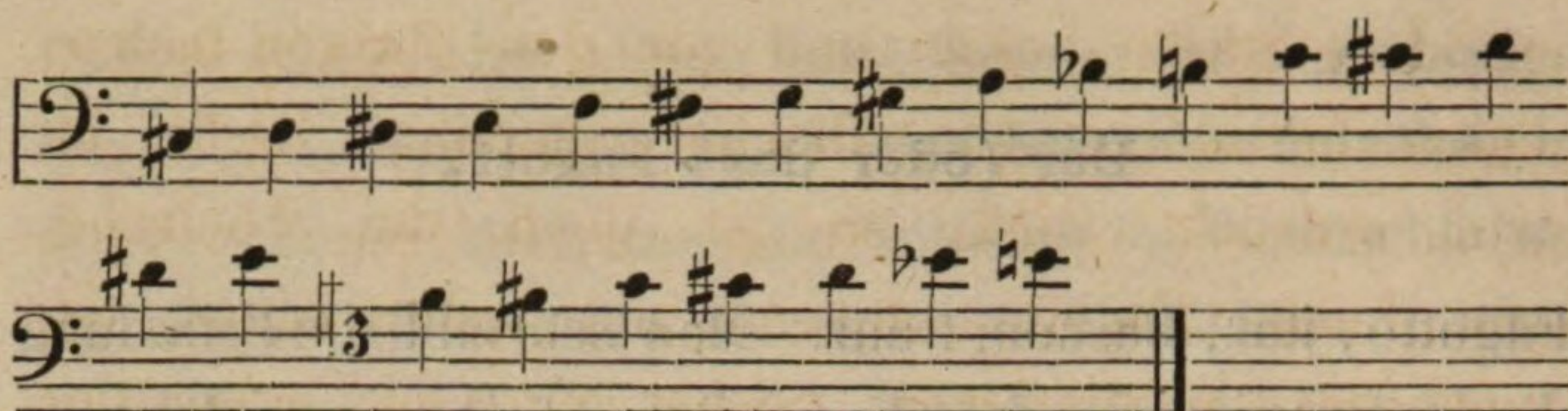
Die Bassclarinette in der B-Stimmung fand zuerst Eingang bei der Infanteriemusik. Meyerbeer führte sie in die Oper: „die Hugenotten“ wo sie (in der Vision) als Soloinstrument auftritt. Später bei R. Wagner in „Tristan und Isolde“ und bei Liszt in seinen symphonischen Dichtungen.

Der (oder das) Fagott,

Fagotto, ital.; Basson, franz. Man schreibt die Erfindung dieses Instruments dem Kanonikus Afrikano zu Ferrara im Jahre 1539 zu; nach Andern einem gewissen Alvinus von Pavia im Jahre 1560. Der Instrumentenmacher Siegmund Schleitzer (gest. 1578) lieferte seiner Zeit die besten Fagotte und versorgte damit Deutschland, Frankreich und Italien. Der Fagottvirtuos Almenröder erwarb sich viel Verdienste um seine Verbesserung, indem er die Gleichmässigkeit der Töne herzustellen suchte. Es gab auch früher noch Fagotts in anderen Dimensionen wie der Quartfagott, welcher eine Quarte tiefer stand, der Contrafagott, welcher eine Oktave tiefer klang und der Quintfagott oder Tenorfagott, welcher eine Quinte höher als unser Fagott stand. Diese drei Arten sind jedoch als verschollen zu betrachten. Früher hiess der Fagott in Frankreich auch Basson de Hautbois, weil er die Hoboe als Bass begleitete, vielleicht mehr aus dem Grunde, weil beide Instrumente gleichartige Mundstücke haben, wovon das des Fagott's natürlich etwas grösser ist. Der gebräuchliche Umfang erstreckt sich von Contra B bis zum eingestrichenen h.

Nr. 20.





Wenn auch das Instrument noch ein paar Töne mehr in der Höhe hat, (bis es) so machen doch selbst Virtuosen keinen Gebrauch davon und gehen meist nicht höher als bis zum höchsten b. Neuere Fagotts haben auch einen Ton in der Tiefe mehr, das Contra A. Im Allgemeinen wird der Fagott im Bassschlüssel notirt und nur für die höchsten Noten benutzt man auch den Tenorschlüssel. Auf dem Fagott ist auch viele Fertigkeit zu erlangen, daher er auch als Concertinstrument aufgetreten ist, und alle Modificationen des Piano und Forte sind gut ausführbar. In seiner Vielseitigkeit ist er unentbehrlich für Orchestermusik, in welcher er zu zweien (Fagotto I^{mo} und Fagotto II^{do}) gesetzt wird, jedoch finden sich in grossen Orchestern auch drei oder vier Fagotte, worauf manche Componisten Rücksicht nehmen und drei oder vier Fagotte setzen. Der erste Fagott wirkt nicht blos ausfüllend und begleitend, sondern tritt auch melodieführend auf, entweder allein oder er verdoppelt die Melodie der Flöte, Hoboe oder Clarinette in einer tieferen Oktave, zuweilen verstärkt er auch die Noten der Bratsche. Der zweite Fagott geht oft bassverstärkend mit dem Violoncell unisono, oder führt den Bass der Blasinstrumente, namentlich der Holzinstrumente. Wenn auch der Ton des Fagotts keine

besondere Stärke besitzt und von den übrigen Instrumenten besonders von Blechinstrumenten leicht im Forte erdrückt wird, so ist doch die Tonfarbe, wenn beide Fagotte unisono mit tiefen Noten die Streichbässe unterstützen, höchst imposant, indem der erste Fagott mit dem Violoncell und der zweite Fagott mit dem Contrabass im Einklange geht. Sowohl in ernsten als komischen Situationen kann der Fagott verwendet werden. Die Tonfarbe der Clarinetten, auch der Hörner, lassen sich mit der der Fagotte gut vereinigen, wozu auch die Flöte treten kann.

Als berühmte Virtuosen sind zu erwähnen: Almenräder, Bärmann, Braun, Böhmer, Bart, Czeyka, Delcambre, Duvernoy, Ernst, Gebauer, Hirth, Jacobi, Kummer, Michel, Mast, Neukirchner, Ozi, Ant. Romberg, Schmidtbach, Schwarz, Steiner, Weissenborn, Zahn u. A.

Fagottschulen schrieben: Almenräder, Fahrbach, Fröhlich, Neukirchner, Kastner.

Das Bassethorn,

Corno di Bassetto, ital.; Cor de Basset, franz.; dessen Erfinder unbekannt ist, soll in Passau um 1770 erfunden worden sein. Der Name Bassethorn, so wie die Benennung des schon angeführten englischen Horns, ist unrichtig. Denn dadurch, dass beide Instrumente mit einem Schallbecher von Messing versehen sind, gehören sie noch nicht unter die Hornarten. Das Bassethorn ist vielmehr eine Art Clarinette, welches wie letztere durch ein Mundstück (Schnabel) mit ein-

fachem Rohrblatte intonirt und mit einer Biegung oder einem Knie versehen ist. Die richtigere Benennung würde Tenorclarinette sein. Dieses Instrument hat folgenden Umfang: vom kleinen c bis zum dreigestrichenen g. (S. Beispiel Nr. 21.) Jeder für dieses Instrument geschriebene Ton klingt eine Quinte tiefer. Die Noten müssen daher eine Quinte höher notirt werden, da das Instrument in der F-Stimmung steht.

No. 21. Bassethorn.

Umfang.

Klang.

The musical notation for the Bassethorn is presented in several systems. The first system, labeled 'Umfang.' (Range), shows a single staff with a bass clef and a treble clef, indicating the instrument's range from small c to three-lined g. The second system, labeled 'Klang.' (Sound), shows two staves, one with a bass clef and one with a treble clef, illustrating the instrument's sound. The notation includes various notes, rests, and accidentals, demonstrating the instrument's capabilities. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts, with a focus on clarity and readability.

Die tiefsten Noten sind auch zuweilen im Bassschlüssel notirt. Leider ist es nicht mehr unter den Orchesterinstrumenten zu finden, obgleich Mozart in seinen Opern: „Titus,“ „Zauberflöte“ und „Figaro“ es zu herrlichen Effekten verwendete. Obgleich der Ton mit dem der Clarinette Aehnlichkeit hat, so ist er doch in seiner Färbung verschieden und als „schwermüthig“ zu bezeichnen. Daher verwendete auch Mozart in seinem „Requiem“ zwei Bassethörner, statt zwei Clarinetten. Als Verbesserer dieses Instruments werden genannt Th. Lotz in Petersburg, später, im Jahre 1838 der Instrumentenmacher Lindemann in Leipzig.

Eine Schule für Bassethorn schrieb: Backofen. Eine Abhandlung darüber findet sich auch in: Nemetz's allgemeiner Musikschule.

Die Messing- oder Blechinstrumente.

Das Horn (Waldhorn).

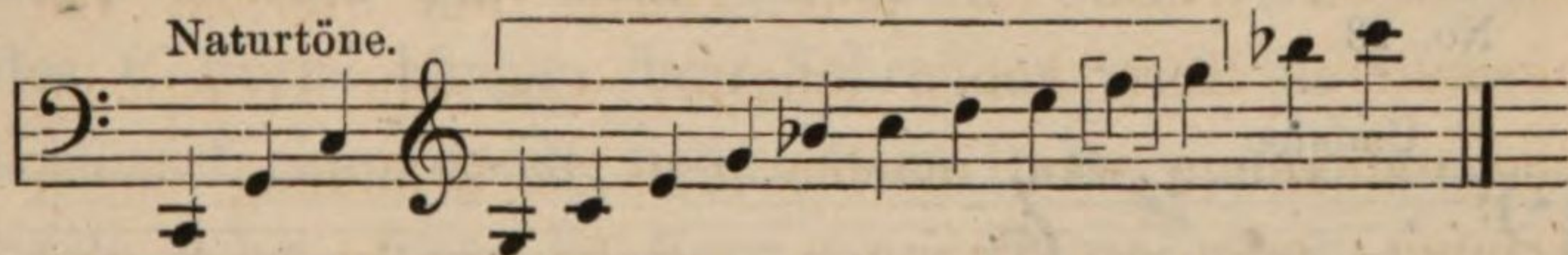
Corno, ital.; Cor, franz. Die Erfindung des Horns ist im grauen Alterthum zu suchen, besonders wenn man seinen ersten Ursprung von der Zeit annimmt, wo der Chinese Khy-pe versuchte auf Thierhörnern Töne hervor zu bringen. Später fertigte man Hörner aus Holz, jedoch nicht in runder Form wie das Waldhorn. Erst im Jahre 1680 soll ein Pariser auf

die Idee gekommen sein, die langen Hörner von Metall in zirkelrunde Windungen zu krümmen, um sie bequemer für den Gebrauch zu machen. Durch Graf Anton v. Spörken kam diese Erfindung nach Deutschland. In dieser Form wurde das Horn zuerst als Cor de Chasse (Jagd- oder Waldhorn) zu Signalen bei grossen Jagden verwendet, später zur Feldmusik und endlich 1757 in Paris den Orchesterinstrumenten einverleibt. Man hatte zu jener Zeit aber nur Hörner, welche die Es-Stimmung hatten, d. h. die C-dur Scala klang darauf wie die Es-dur-Scala, da der Normalton C wie Es eine Sexte tiefer klang, nach der Notation im Violinschlüssel. Um nun auch die Hörner in anderen Tonarten ausser Es dur benutzen zu können baute man besondere F- G- und B-Hörner. Da nun auf diese Weise für jede Tonart der Hornist ein besonderes Horn haben musste, was sehr kostspielig und unbequem war, machte man die Erfindung, durch Krumm- oder Aufsatzbogen, welche aus kleinern und grössern Röhrenwindungen bestanden, alle Arten von Stimmungen auf einem Horne bewirken zu können. Gewöhnlich steht dann das Horn zu diesem Behuf in hoch c und durch einen Einsatzbogen unmittelbar unter das Mundstück, wird das Instrument umgestimmt. Will man nun die D-Stimmung haben, so setzt man den D-Bogen auf, wodurch der Ton c wie d klingt und die sämtlichen Töne des D-Hornes erklingen in der D-dur-Scala. Wenn die Stimmung zu hoch ist, so stellt man die Reinheit dadurch her, dass man kleine, gerade Stückchen Röhren, Setzstücke unter

dem Mundstück anschiebt oder aufsetzt. War die Stimmung bei älteren Instrumenten zu tief, so konnte man sich allerdings nicht gut helfen. Diesem Uebel ward aber durch die Erfindung des sogenannten Inventionshornes durch A. F. Hampel, Hornist der Dresdner Kapelle, 1755 und von dem Instrumentenmacher Werner in Dresden, welcher diese Instrumente fertigte, abgeholfen. Durch einen angebrachten Röhrenzug in der Mitte des Hornes, kann jederzeit die Reinheit hergestellt werden. Verbessert wurde das Inventionshorn durch Türrschmidt 1781.

Das natürliche Horn (ohne Ventile) hat folgende Naturtöne vom grossen C an: C, G, c, g, c, e, g, b, c, d, e, f, g, b, c.

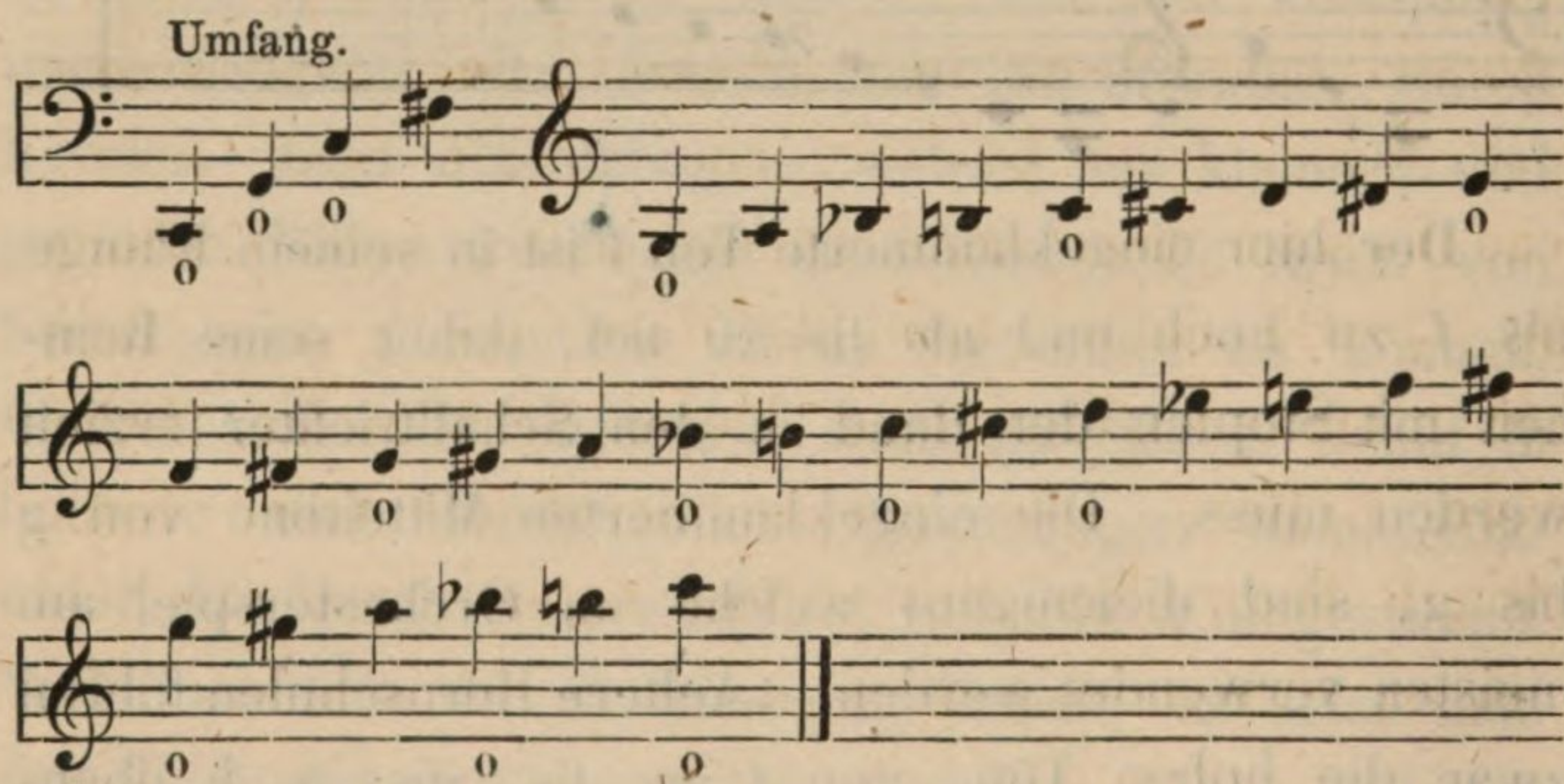
No. 22. Horn.



Der hier eingeklammerte Ton f ist in seinem Klange als f zu hoch und als fis zu tief, daher seine Reinheit mit Stopfen der Hand in den Schalltrichter erzielt werden muss. Die eingeklammerten Mitteltöne von g bis g, sind diejenigen, welche im Orchesterspiel am meisten verwendet werden. Aeltere Hornschulen führen zwar die hohen Töne von f an: fis, gis, a, h ebenfalls als offene oder Naturtöne an, allein sie können nur von den Lippen und den Athem erzwungen hervorgebracht werden. Die nicht natürlichen Töne fis, gis, a, h, cis, f, auch das tiefere d und b, welche

durch Stopfen mit der Hand in den Schalltrichter erzeugt werden, nennt man gestopfte oder künstliche Töne, welche natürlich nicht die Schallkraft der offenen oder Naturtöne haben. Es ist die Aufgabe des Bläfers, die künstlichen Töne mit den natürlichen geschickt zu verbinden, so dass der Unterschied zwischen beiden Arten von Tönen nicht auffällig werde. Der Bläser muss mit einem guten Gehör begabt sein, weil er sich vorher jeden Ton denken muss, wie er klingen soll, da das Horn keinen Mechanismus für jede Note hat, und nicht wie bei anderen Instrumenten Tonlöcher und Klappen vorhanden sind. Durch die natürlichen und künstlichen Töne erhält das Horn folgenden Tonumfang: C, G, c, vom nächsten kleinen fis an chromatisch bis zum dreigestrichenen c.

No. 23.



Die gestopften Töne werden aber nicht in gleicher Weise hervorgebracht, denn manche Töne müssen ganz, manche halb und andere zu dreiviertel Theilen gestopft werden. So müssen z. B. das tiefe a, das

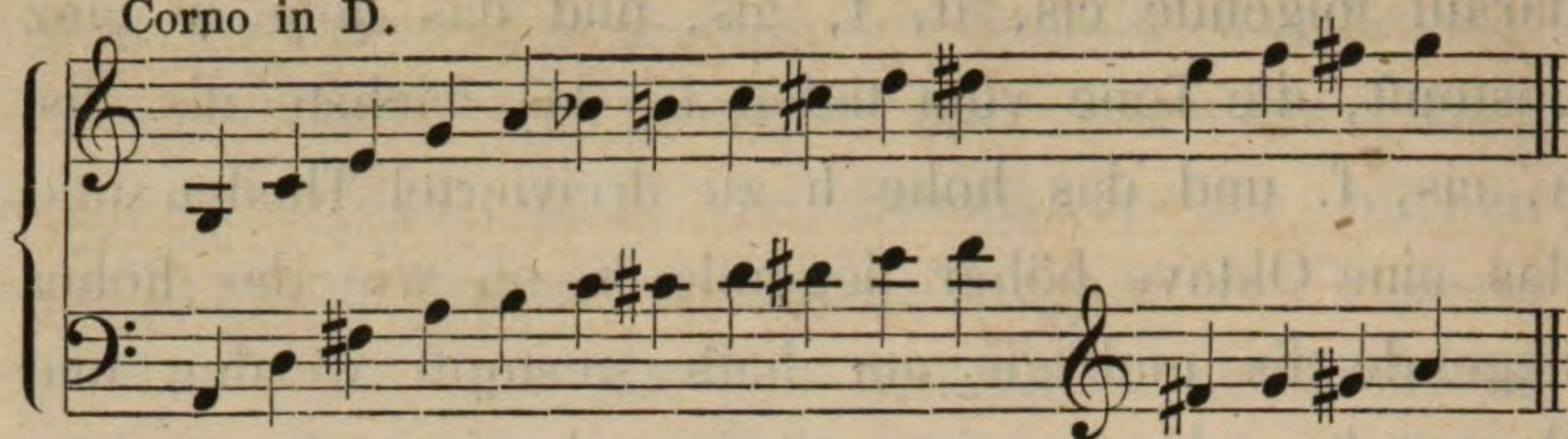
darauf folgende cis, d, f, gis, und das hohe a ganz gestopft, die Töne vom tiefen b, das nächste dis, fis, a, cis, f, und das hohe h zu dreiviertel Theilen und das eine Oktave höher liegende h, so wie das höher liegende fis und gis nur halb gestopft werden und das mehr oder weniger Stopfen bedingt das Gehör. Wie schon angedeutet, ist bei den Hörnern die Normalstimmung C angenommen, weshalb sie immer aus C-dur blasen, wenn auch die Töne anders, als wie die C-dur-Scala erklingen. Es giebt C-, D-, Es-, E-, F-, G-, as-, A- und hohe und tiefe B-Hörner. Die beiden letzteren, das hohe B-Horn (Corno in Balto) und das tiefe B-Horn (Corno in B-basso) stehen in ihrem Klange um eine Oktave von einander entfernt. Corno in C bezeichnet allemal das tiefe C-Horn, weil das hohe C-Horn gar nicht gebraucht wird. Die Noten des C-Horns klingen ihrer Schreibart nach im Violinschlüssel eine Oktave tiefer, beim D-Horn eine kleine Sexte tiefer, beim Es-Horn eine grosse Sexte tiefer, beim F-Horn eine reine Quinte tiefer, beim G-Horn eine Quarte tiefer, beim As-Horn eine grosse Terz tiefer, beim A-Horn eine kleine Terz tiefer, beim hohen B-Horn eine grosse Secunde tiefer, beim tiefen B-Horn eine grosse Note tiefer.

No. 24. Klangtabellen der Hörner.

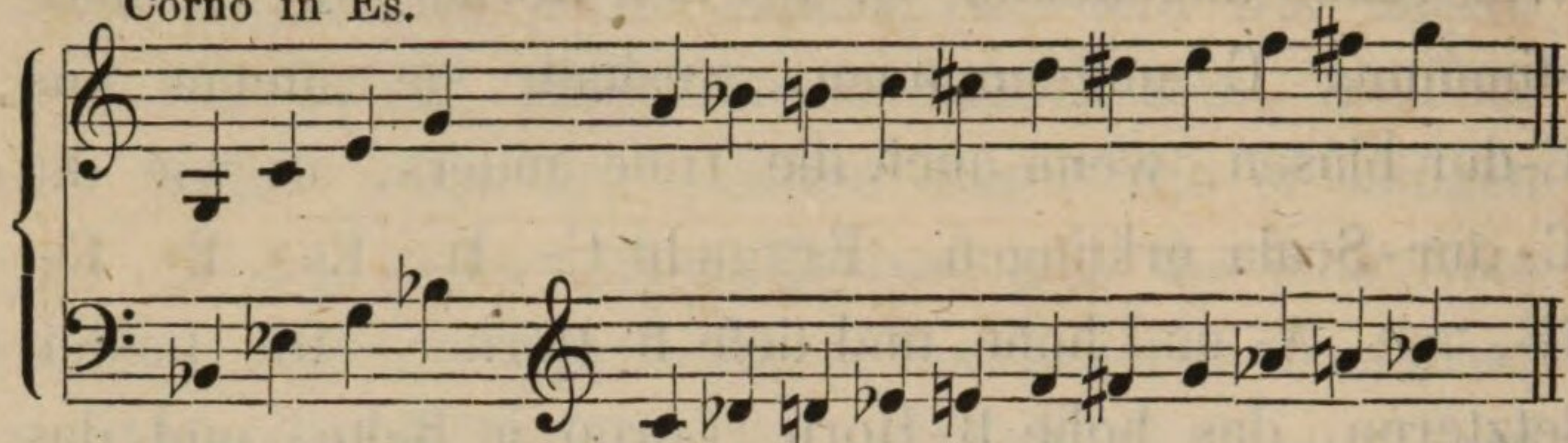
Corno in C.

Schreib- art.	{	
Klang.		

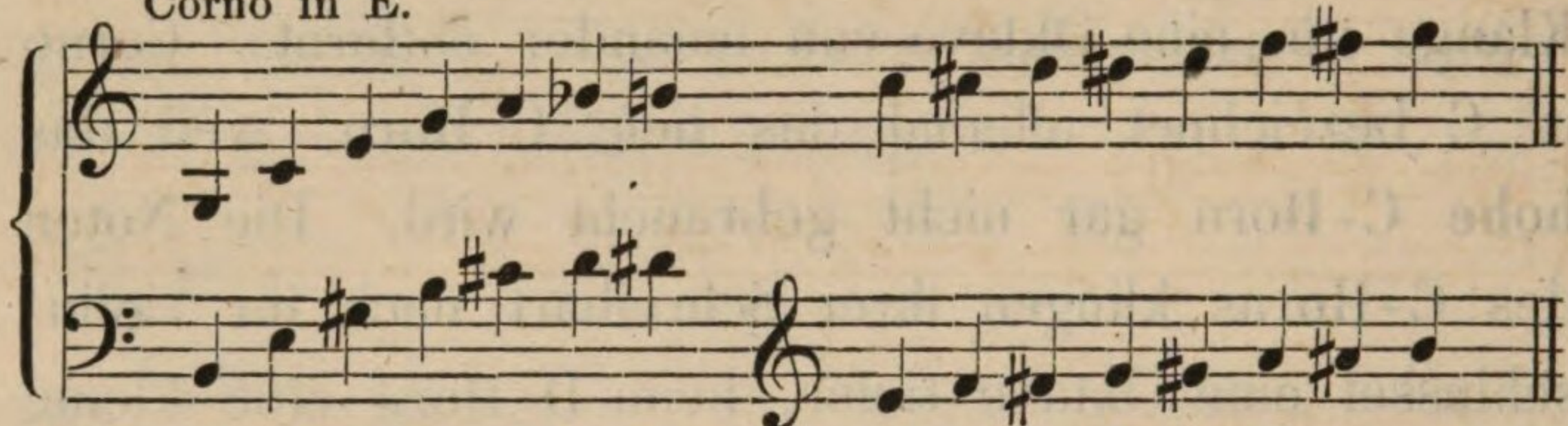
Corno in D.



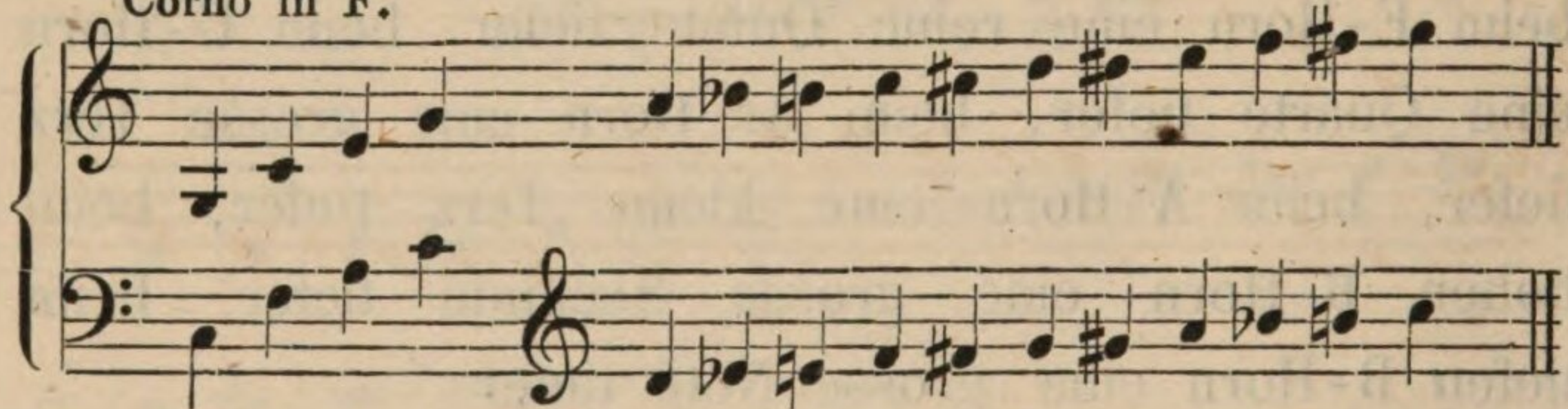
Corno in Es.



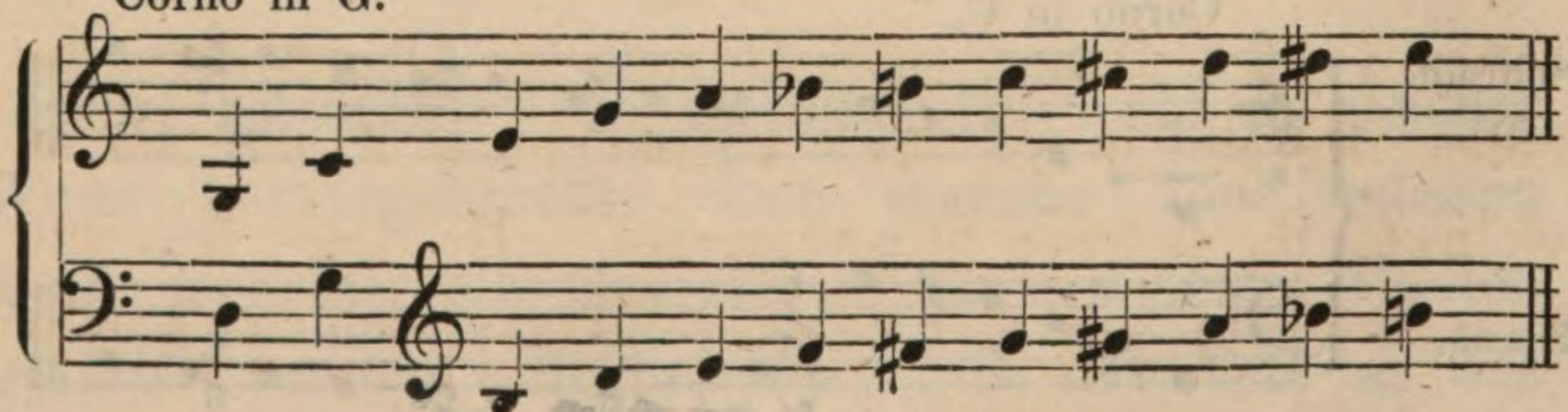
Corno in E.



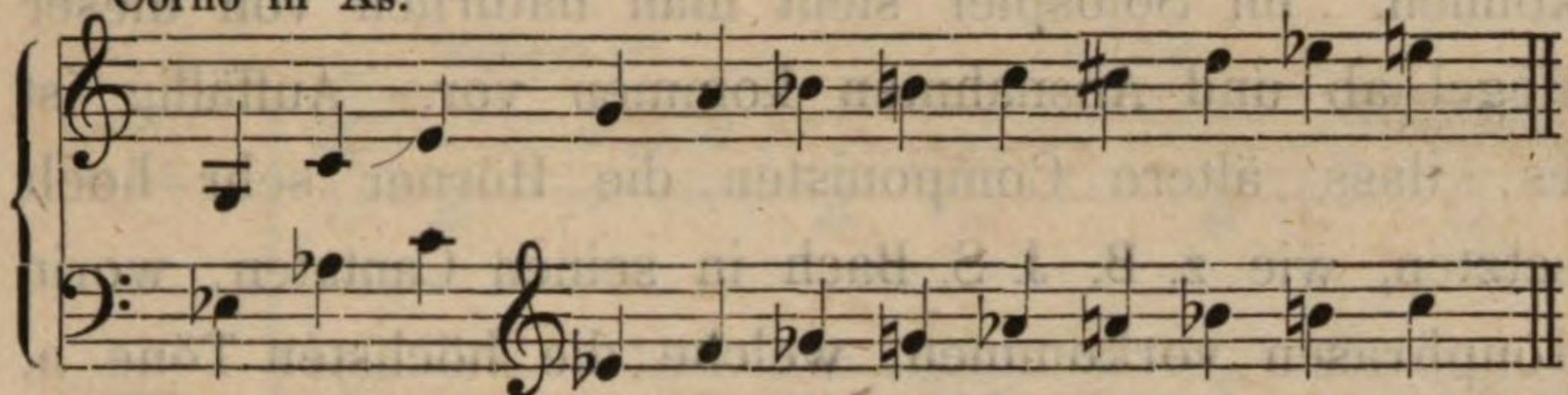
Corno in F.



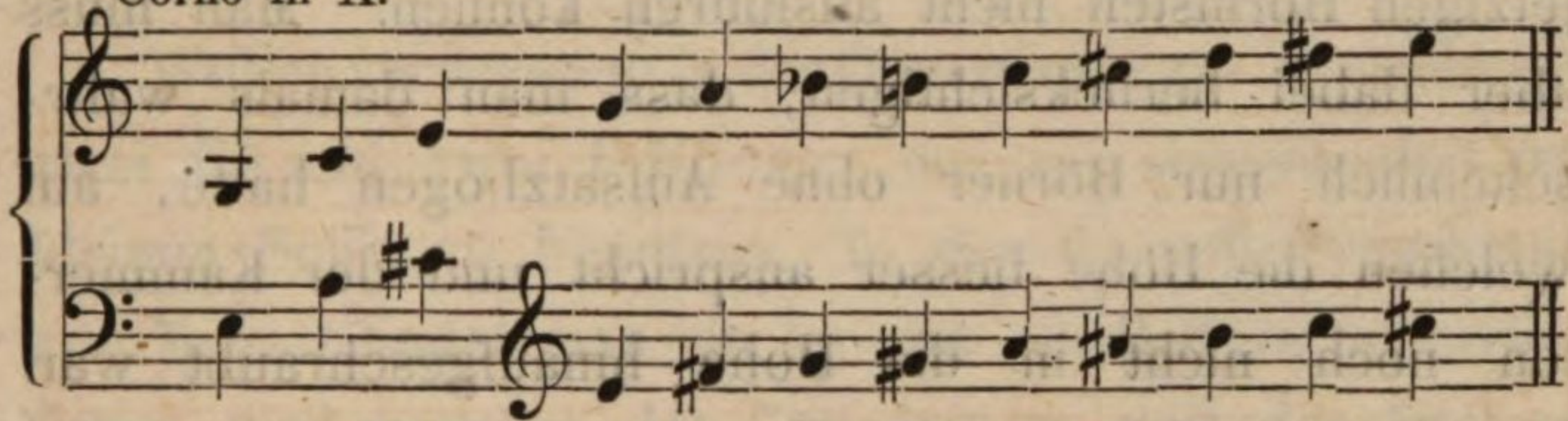
Corno in G.



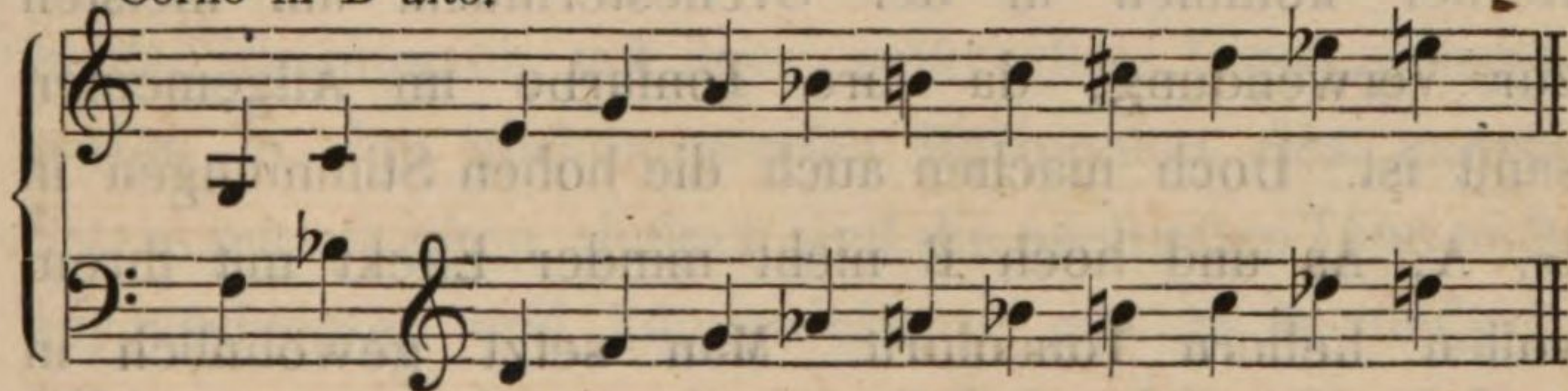
Corno in As.



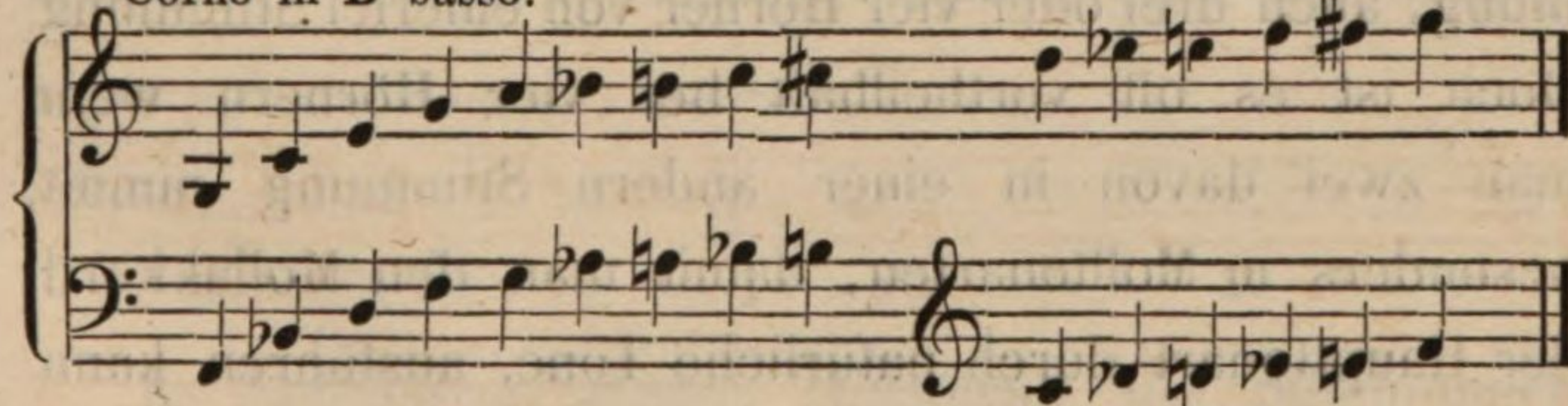
Corno in A.



Corno in B alto.



Corno in B basso.



Je höher die Stimmung eines Hornes ist, desto schwieriger wird für den Bläser die Ausführung der hohen Töne. Daher schreibt man im Allgemeinen die hohen Hörner in G, As, A und hoch B nur bis e, während die tieferen Stimmungen C-, D-, Es-, E-, und F-Hörner bis g in der höheren Oktave sich versteigen

können. Im Solospiel sieht man natürlich von dieser Regel ab und Ausnahmen kommen vor. Auffällig ist es, dass ältere Componisten die Hörner sehr hoch setzten, wie z. B. J. S. Bach in seinen Cantaten, worin Tonphrasen vorkommen, welche die höchsten Töne a, b, h, c, öfters in Anspruch nehmen, was unsere jetzigen Hornisten nicht ausführen können. Man muss aber dabei berücksichtigen, dass man damals wahrscheinlich nur Hörner ohne Aufsatzbogen hatte, auf welchen die Höhe besser anspricht und der Kammer-ton noch nicht in die Höhe hinaufgeschraubt war. Die tieferen Stimmungen C-, D- Es-, E- und F-, Hörner kommen in der Orchestermusik am meisten zur Verwendung, da ihre Tonfarbe im Allgemeinen sanft ist. Doch machen auch die hohen Stimmungen in G, A, As und hoch B nicht minder Effekt mit ihrem vollen hellern Toncolorit. Man setzt gewöhnlich in den Orchesterstücken zwei Hörner von einerlei Stimmung, auch drei oder vier Hörner von einerlei Stimmung. Doch ist es oft vortheilhaft bei vier Hörnern wenn man zwei davon in einer andern Stimmung nimmt, besonders in Molltonarten, damit man den Mollakkord, der Haupttonart durch natürliche Töne, ausführen kann. So kann man z. B. in einem Stück aus C-moll den C-mollakkord nicht durch offene Töne von vier C-Hörnern ausführen lassen, weil das C-Horn nicht den Ton es als natürlichen Ton hat. Durch C- und Es-Hörner würde dies leicht zu bewerkstelligen sein, weil das Es-Horn durch sein c den Ton es giebt, z. B.

No. 25.

Schreibart. Klang.

Corni in Es.

Corni in C.

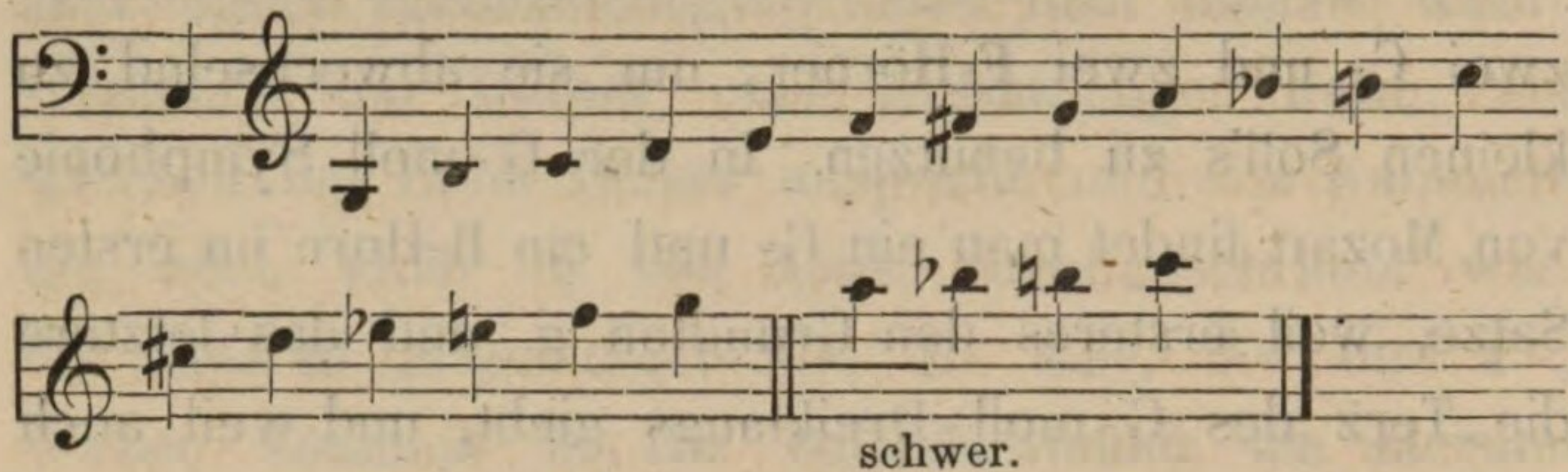
Weber verwendete in der Ouverture zum „Freischütz“ zwei C- und zwei F-Hörner, um sie abwechselnd zu kleinen Soli's zu benutzen. In der G-moll Symphonie von Mozart findet man ein G- und ein B-Horn im ersten Satze, weil ersteres den Grundton g, und das letztere die Terz des G-moll-Dreiklangs giebt, und weil auch beide Stimmungen mit ihren natürlichen Tönen geeignet waren in den vorkommenden Harmonien des ganzen Satzes mitzuwirken. Jedoch sind die gestopften Töne nicht ausgeschlossen und können ebenso gut zu besonderen Effekten verwendet werden, doch findet dabei das tiefe a, b, cis, d und das mittlere Gis oder As keine Berücksichtigung.

No 26. Unbrauchbare Stopftöne.

Es können in einem Tonstücke die Stimmungen der Hörner auch gewechselt werden, je nach dem die Tonart oder die Modulation eine andere Stimmung nöthig macht. Zu besonderen Effektstellen werden auch vier Hörner in einerlei Stimmung verwendet. Der Componist hat bei der Verwendung der Hörner stets Sorge zu tragen, dass die den Hornisten gegebenen Töne bequem in der angezeigten Stimmung liegen „da

es leichter ist, hohe Töne auf Hörnern in tieferen Stimmungen hervorzubringen als tiefe und umgekehrt tiefere Töne auf hohen Hörnern leichter zu bewerkstelligen sind.“ Die Töne der Mittellage c, e, g, b, h, c, cis, d, dis, e, f bis zum hohen g, eignen sich am besten für Solostellen.

No. 27. Töne zum Solospiel.



Selbstverständlich muss in Partitur und Stimmen die Stimmungen der Hörner deutlich angezeigt werden. Die französischen Componisten haben eine andere Bezeichnung der Stimmungen der Hörner, nicht wie Deutsche und Italiener nach den Buchstaben C, D, E u. s. w. sondern nach den alten Guidonischen Silben ut, re, mi, fa, sol, la, si gleich unsern c, d, e, f, g, h. Daher heisst es Cor en ut, Cor en Re (Corno in C, Corno in D). Um E und Es zu unterscheiden, fügen sie bei Es ein b bei: Cor en Mi b (Corno in Es), eben so bei La und Si; Cor en La b, Cor en Si b, welches bedeutet Horn in As und Horn in B. Tief B-Horn wird bezeichnet Cor en Si b bas (Corno in B basso). Es ist auch möglich dem Horne Doppeltöne oder die sogenannten Aliquottöne zu entlocken, wenn man zu einem angeblasenen offenen Ton einen Akkordton, entweder Grundton, Terz oder Quinte da-

zu singt. So wird z. B. wenn man das mittlere c (das eingestrichene) anbläst und dazu die Quinte g singt, die tiefere Oktave c und die Terz e, viel mehr die Decime mit erklingen, wie bei anderen tönenden Körpern. Es ist dies nicht in Zweifel zu ziehen, da der Hornvirtuos Vivier und andere ältere Virtuosen davon Beweise lieferten, indem sie langsam dreistimmige Sätzchen bliesen. Als Virtuosen sind bekannt geworden: Brün, Duprez, Dickhut, Dornaus, Eisner, Fuchs, Gugel, Hutschenruider, Kohaut, A. Lindner, Lewy, Marra, Marquardt, Nisle, Punto, Pohle, Pfau, Spandau, Schunke, Stäglich, Thürschmidt, Vivier, Witzgall u. A. — Hornschulen giebt es von: A. Ph. Jahn, Fröhlich, Nemetz, Duvernoy, Dauprat, Kling, Göroldt, Vandenbröck, Punto, Klein, Domnich.

Das Ventilhorn. (Cor à Pistons, Cor à Cylindres).

Man machte unendlich viel Versuche, um an dem Horne einen Mechanismus anzubringen, wodurch die durch Stopfen mit der Hand hervorgebrachten Töne den natürlichen Tönen an Schallkraft gleich kämen. Dickhut brachte zu diesem Behufe eine Art Posaunen-
zug an, 1812; Schught versah es mit Klappen, 1815; noch andere, wie Schmittschneider, (1821,) Franke, Kölbel, Bini, Clagget, Dupont, Riedel, F. Weiss, P. Erard (1822,) Roller, Shaw (1824) versuchten es durch andere Mechanismen, bis zuletzt Stölzel in Breslau das Richtige getroffen und das Horn mit Ventilen versah. (Doch wird auch Stölzel von Anderen

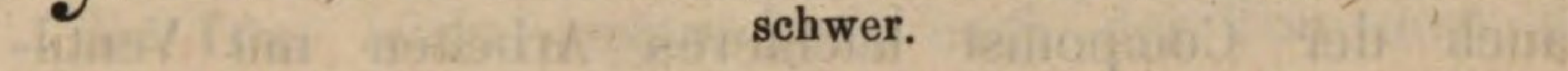
dieses Verdienst abgesprochen, da er nur die Ausführung dieser Idee übernommen habe.*) Durch die Ventile ist es möglich geworden, dass die Stopftöne den natürlichen Tönen an Schallkraft gleich geworden. Durch das Niederdrücken eines Ventils oder Hebels tritt der Ton aus der Hauptröhre in eine am Instrumente angebrachte Röhre. Bei dem Horn mit drei Ventilen erniedrigt das erste den natürlichen Ton um eine ganze Tonstufe, wenn es niedergedrückt, oder geöffnet wird, das zweite um eine halbe Tonstufe, das dritte um eine grosse Terz. Jeder Naturton kann daher siebenmal verändert werden. Z. B: so wird der Ton C durch das erste Ventil in b, durch das zweite in h, durch das dritte in as, durch das erste und zweite in a, durch das zweite und dritte in g, durch das erste und dritte in ges, und durch alle drei Ventile in f verwandelt. Bei zwei Ventilen sind nur drei Veränderungen möglich. Man unterscheidet zwei Arten Ventile: Pistons und Cylinder. Beide sind in der Form verschieden, ohne Einfluss auf den Ton. Man nennt im Deutschen die Pistons Rohr- und Bombenventil; Cylinder: Büchsenventil, auch Walze. Der chromatische Umfang erstreckt sich durch drei Ventile auf drei Oktaven der Schreibart nach vom kleinen c.

No. 28. Ventilhorn.

Umfang.



*) Nach aktenmässigen Nachrichten hatte der Berghautboist Blümel, ein Schlesier, schon 1817 die chromatischen Ventile erfunden.



Ist ein Ton durch das Ventil nicht ganz rein, so muss der Bläser mit Stopfen zur Hülfe kommen. Man hat bis jetzt die Ventilhörner in vielen Orchestern statt der natürlichen (ohne Ventile) noch nicht eingeführt, da man wichtige Gründe dafür aufstellen kann, erstens: weil der Ton des Hornes durch die Ventile nicht ganz derselbe geblieben ist, weil „durch diese Vorrichtung und die damit verbundene eingedrückte Windung des Rohrs die Instrumente viel von ihrer ursprünglichen Frische und Klangkraft, die gerade für ihren Charakter wichtig ist“ verlieren und zweitens: weil es nicht vortheilhaft sein kann, wenn man ältere Tonwerke in welchen keine Ventilhörner vorkommen, die natürlichen Hörner durch jene ersetzen will, was auch die Nothwendigkeit nicht gebietet. Man kann es als einen Missgriff und als ein Vergehen an der Kunst bezeichnen, wenn man „die gesunden charaktervollen Naturinstrumente“ aus unseren Orchestern verdrängen will. Auch ist in der Orchestermusik bei so mannigfachen Instrumenten der wichtige Charakter der Naturinstrumente nicht gut auszuschliessen, wenn auch letztere keine vollständige Tonleiter haben. Die grössten Tonmeister unserer Instrumentalmusik Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Gluck, Mendelssohn, Schumann, Gade und

Andere haben bewiesen, welche grossartigen Effekte gerade durch natürliche Hörner und Trompeten hervorgerufen werden können. Die Horn- und Trompetenmusik hat allerdings ihren Aufschwung der Erfindung der Ventilinstrumente zu danken. — Jedenfalls hat auch der Componist leichteres Arbeiten mit Ventilhörnern, da bei letzteren die gestopften Töne „kein Stein des Anstosses mehr sind“. Wenn man auch das Ventilhorn in mehrerlei Stimmungen hat, so giebt man doch der F-Stimmung den Vorzug, da man vermöge der Ventile aus allen Tonarten blasen kann. Wie beim natürlichen Horn in F, ist die Notation auf dem Ventilhorn in F, ebenfalls eine Quinte höher, weil der Normalton c wie f eine Quinte tiefer klingt.

No. 29. Ventilhorn in F.

Schreib- art:	{	
Klang.		

In Tonstücken aus F-dur oder F-moll, spielen die Ventilhörner daher C-dur und C-moll in Stücken aus G-dur oder G-mol, D-dur und D-moll, u. s. w. und erhalten ihre Verzeichnung wie die anderen Instrumente. Will der Componist einzelne Töne, um einen besondern Effekt zu erzielen, gestopft haben, so muss dies bei den betreffenden Noten angedeutet werden durch: „gestopft“ oder „stopfen.“ Ausser den oben angegebenen Umfang hat das Ventilhorn noch mehr Töne in der Tiefe bis zum grossen Fis herunter, allein diese Töne sind schwer zu into-

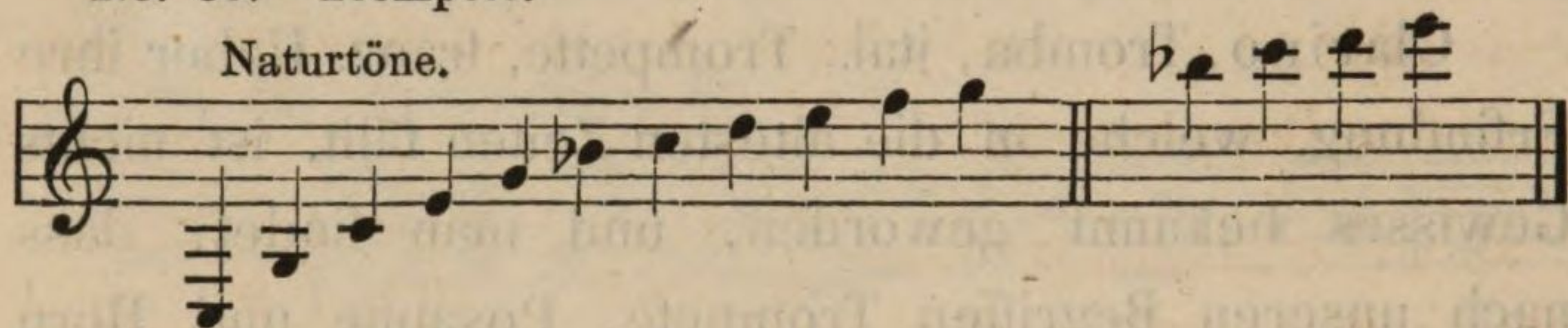
niren und festzuhalten, so dass von ihnen abgesehen werden muss und nur den Virtuosen überlassen bleibt. Nur die Mitteltöne sind am besten zu verwenden. Von den beiden Ventilarten: Pistons und Cylinder, giebt man dem letztern den Vorzug, weil durch sie die Töne leicht ansprechen, auch der Ton dem des natürlichen Hornes am nächsten kommt. Im Allgemeinen nehmen die Ventilhörner in der Orchestermusik ganz die Stelle der natürlichen Hörner ein, und kommen in der ihnen eigenthümlichen Region, zwischen Trompeten und Posaunen, zu stehen.

Die Trompete.

Clarino, Tromba, ital.; Trompette, franz. Ueber ihre Erfindung, welche in die ältesten Zeiten fällt, ist nichts Gewisses bekannt geworden, und man findet, dass nach unseren Begriffen Trompete, Posaune und Horn häufig mit einander verwechselt werden, wie es auch in der Bibel der Fall ist. Es kommt auch nichts darauf an, denn man kann mit Gewissheit sagen, dass diese Instrumente der Alten mit den unseren kaum eine besondere Aehnlichkeit hatten, zumal in ihrer Construction. Es waren nur die Vorläufer unserer jetzigen Blechinstrumente in der Art wie das russische Horn mit einem einzigen Tone. Man sagt, dass die Tyrrhener zuerst eine Art Trompete besaßen, welche bei den Hebräern und anderen Völkern ein gradauslaufendes, etwas gebogenes Horn war, wahrscheinlich dasselbe, was die Römer Tuba und die Griechen

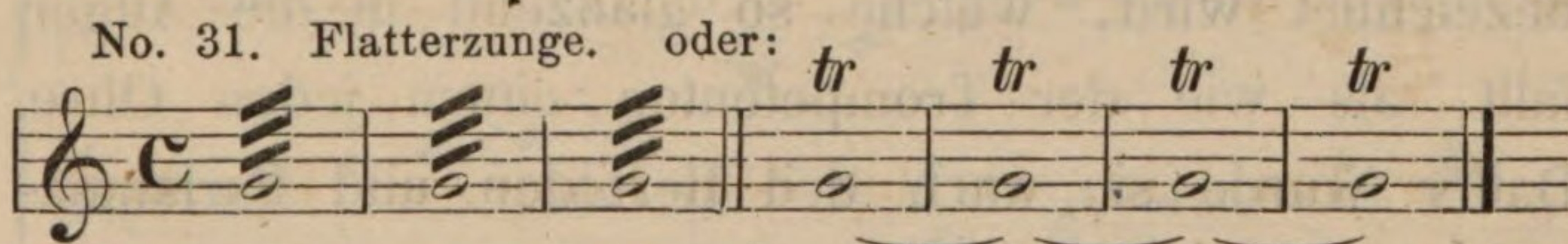
Salpinx nannten, auch als argivische Trompete in gerader Form mit kegelförmigen Rohr von zwei Fuss Länge bekannt wurde. Die jetzige Gestalt unserer Trompete soll von einem gewissen Moritz unter Ludwig XII. herrühren. Für ihre Form, die sich äusserlich von dieser Zeit an nicht mehr wesentlich veränderte, erfand der Thürmer der St. Petrikirche, in Hamburg Meyer (gest. 1768), ein besonders praktisches Mundstück; und Wögel 1780 die mit Zügen versehene Inventionstrompete. Die späteren Versuche zu Verbesserungen laufen da hinaus, sie chromatisch zu machen, indem sie ebenfalls nur ihre bestimmten Naturtöne hat, wie das Horn.

No. 30. Trompete.

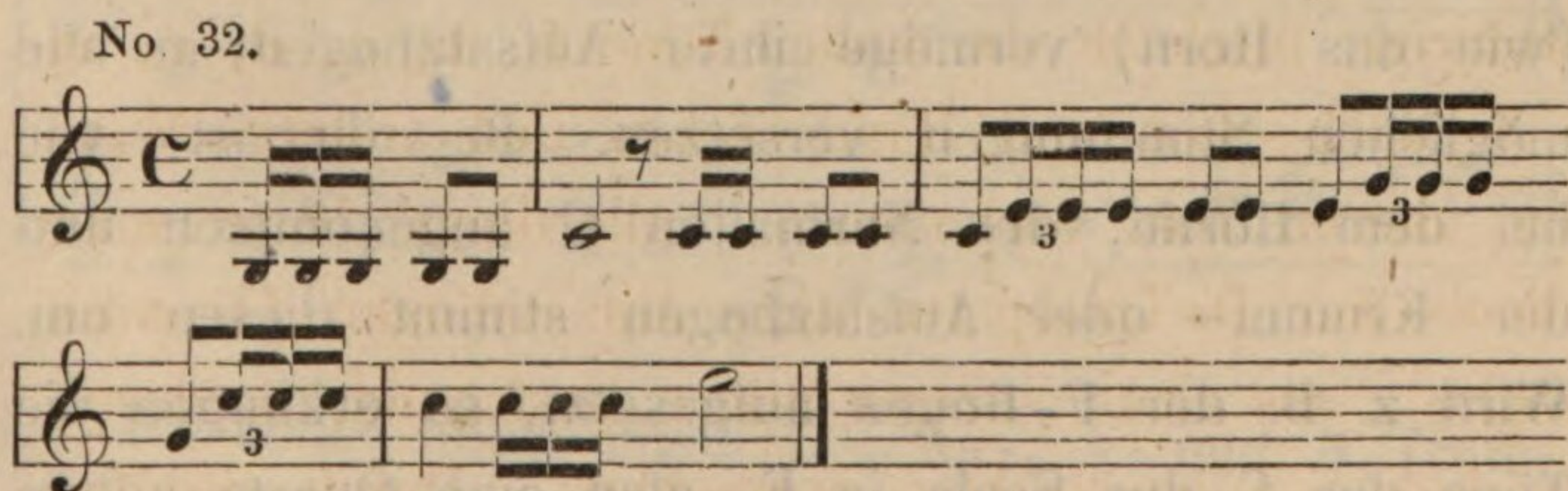


Der Ton f ist, wie bei dem Horne, als f zu hoch und als fis zu tief und die Hand muss durch Stopfen ihre Reinheit bewirken. Die höchsten Töne über g können unsere jetzigen Trompeten fast gar nicht mehr intoniren, obgleich die hohen Töne b, h, c, d, e, in J. S. Bach'schen und Händel'schen und anderen Werken älterer Zeit vorkommen. Allerdings hatte man damals nur D-Trompeten ohne Aufsatzbogen (Trombelunghen), aus einer einzigen Röhre bestehend, wodurch die hohen Töne leichter ansprachen. Durch Stopfen mit der Hand in den Schalltrichter kommen auch die dazwischen liegenden Töne des obigen Umfangs heraus,

allein es fehlt ihnen an Metall, klingen dumpf und spitz. Natürlich sind die ganz gestopften Töne das tiefere d, f, as, noch dumpfer als die halbgestopften h, dis, fis, (das mittlere). Man sieht aber in der Orchestermusik von den gestopften Tönen ganz ab. Auch bei der Militärmusik sind sie seit der Erfindung der Ventiltrompeten ganz in Wegfall gekommen. Eine grosse Eigenthümlichkeit besitzt die Trompete darin, dass auf ihr der sogenannte Schmetterton hervorgebracht werden kann durch den „Zungenschlag“ oder durch die „Flutterzunge“. Dies wird bewerkstelligt, wenn der Trompeter mit der Zunge beim Blasen ein und desselben Tones hinter einander, die Bewegung macht, als spräche sie die Silben tukke oder dougue (auch t—r oder d—r) aus. Diese Art Flutterzunge nennt man die Doppelzunge.



Die einfache Zunge gebraucht die Silben ritiriton oder tikitikon, kotokotton oder tikketikketong.



Das Tremolo auf einem Tone, welches durch die Doppelzunge bewerkstelligt wird, kann auch als Triller be-

zeichnet werden. Gut geschulte Trompeter lassen daher in den Soli's zum Dessauer Marsche auf dem hohen g einen lang gehaltenen Triller hören. Was den schmetternden Ton der natürlichen Trompete anbelangt, so hat dieser eine hellleuchtende, durchdringende, fröhliche und festliche Tonfarbe, die bei fröhlicher, festlicher, selbst ernster Musik nicht fehlen darf. Ihres durchdringenden Tones halber wird sie stets bei der Cavallerie benutzt, um durch ihre Signale die taktischen Bewegungen wie Schritt, Trab, Galopp, Schwenken, Avanciren, Retiriren u. s. w., zu leiten, wobei oft die Cavalleriepferde die Signale der Trompete besser kennen als ihre Reiter. Der Name der türkischen und persischen Trompete, Nakara, spricht den Charakter der Trompete sehr treffend aus, indem damit die höchste und schönste Scharlachfarbe bezeichnet wird, welche so glänzend in die Augen fällt, als wie der Trompetenton einem jeden Ohre. Daher wurde sie auch den Herolden und Parlamentsairs beigegeben. An Beispielen ihrer trefflichen Benutzung fehlt es in der Orchestermusik nicht. Damit sie in allen Tonarten mitwirken kann, kann man sie (wie das Horn) vermöge ihrer Aufsatzbogen in alle möglichen Stimmungen versetzen. Bei ihr ist, wie bei dem Horne, der Normalton C angenommen und der Krumm- oder Aufsatzbogen stimmt diesen um. Wird z. B. der F-Bogen aufgesetzt, so erklingen die Töne der C-dur Scala in F, also eine Quarte höher. Durch ihre Notation im Violinschlüssel ist der Klang der verschiedenen Trompeten eine Oktave höher als

der der Hörner. Es giebt C-, D-, Es-, E-, F-, G-, As-, A-, B- und tiefe A-, B- und H-Trompeten. Den Vorzug giebt man den C-, D-, Es-, E-, F-Trompeten in der Orchestermusik.

No. 33. Clarino in C.

Schreib-
art.

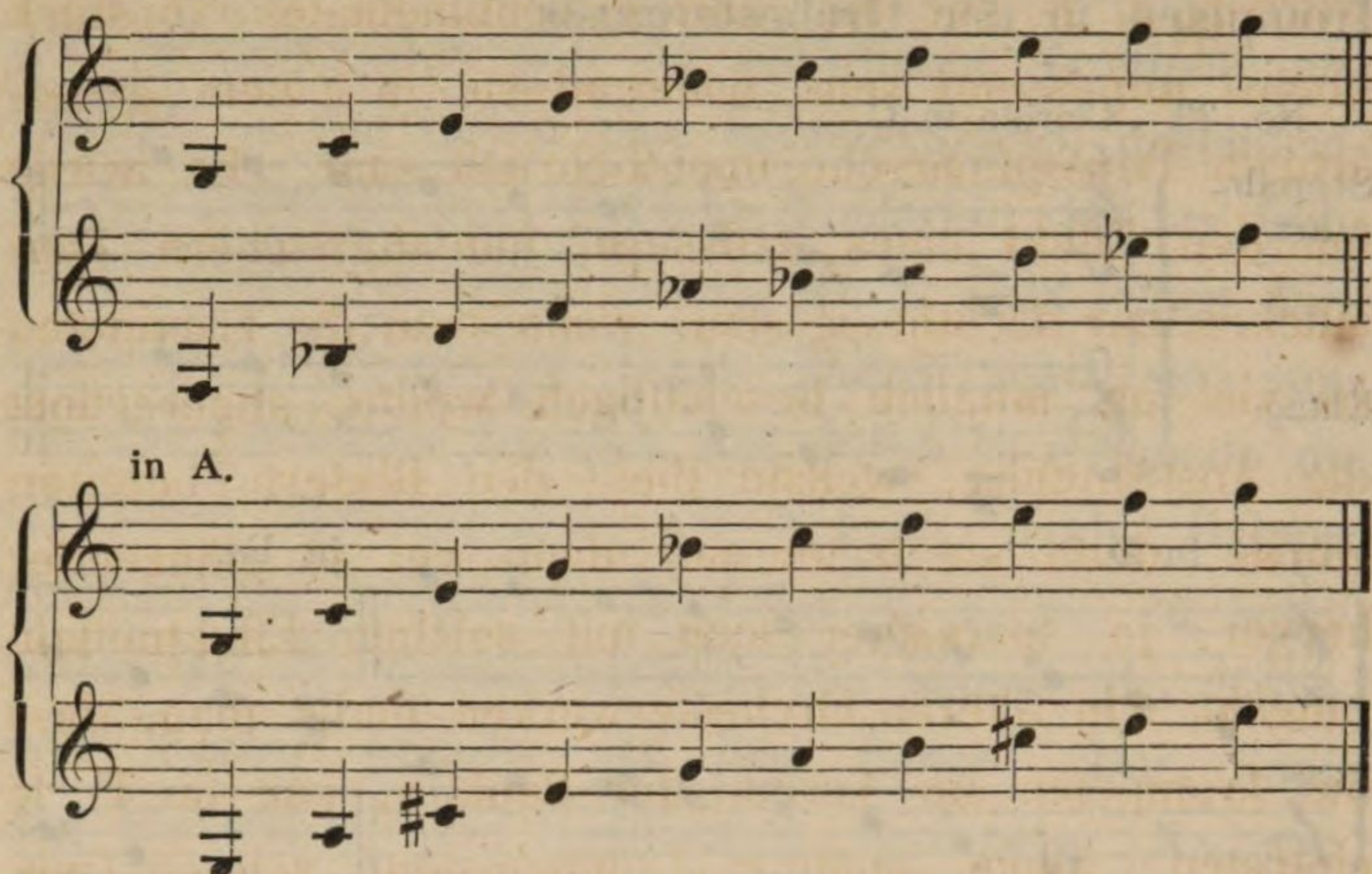
Klang.

The musical notation for No. 33, Clarino in C, is presented in a system of six staves, each with a treble and bass clef. The notation is divided into two main sections: 'Schreibart' (writing) and 'Klang' (sound). The 'Schreibart' section shows the notes as written for the instrument, while the 'Klang' section shows the actual sound produced. The notes are written in a series of six staves, each with a treble and bass clef. The first staff is labeled 'in D.' and the second 'in Es.'. The third staff is labeled 'in E.' and the fourth 'in F.'. The fifth staff is labeled 'in H.' and the sixth 'in H.'. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, indicating the specific pitches and durations for each transposition.

Die hohen Stimmungen G-, As-, A- und B-Trompeten (jetzt mit Ventilen versehen) finden fast nur bei der Cavalleriemusik ihre Verwendung. Die tiefen H-,

B-, und A-Trompeten kommen wenig in Anwendung, weil ihre Schallkraft geringer ist.

No. 34. Clarino oder Tromba in B.



Es liegt in der Natur der Sache, dass hohe Töne auf höheren Stimmungen schwerer zu intomiren sind als auf tieferen. Wenn man zuweilen der C- oder auch der D-Trompete das hohe g geben kann, so trägt man doch Bedenken, dies bei der Es-, E- und F-Trompete zu thun, weil in diesen Stimmungen die Intonation dieses Tones schon schwieriger ist, und um einem Versagen dieses Tones, oder Umschlagen desselben vorzubeugen, von diesem Tone lieber absieht und die Tongrenze bis e annimmt. Gewöhnlich setzt man die Trompeten zu zweien, doch können auch drei oder vier Trompeten zur Verwendung kommen, je nach dem Charakter des Tonstücks. Für die Wahl der Stimmungen giebt es keine Regel, nur dass man die Art Trompeten zu verwenden hat, in welchen ihre

natürlichen Töne angebracht werden können. Der Componist muss wissen ob der Charakter der Trompeten mit den Ideen des Tonstücks vereinbar ist. Sie würden z. B. für ein zartes sentimentales Tonstück höchst unpassend sein, während sie in einem grossartigen Triumphmarsche unentbehrlich sind. Es würde für den Effekt eines grössern, umfangreichern Tonstückes nur nachtheilig sein, wenn man die Trompeten so viel als möglich beschäftigen wollte, abgerechnet die Anstrengung, welche dies den Bläsern bereiten würde, denn sie treten nur dann um so glänzender hervor, je sparsamer man mit solchen Effektmitteln umgeht. In älteren Orchesterwerken findet man, dass die Trompeten im Verein der Pauken, nur im Forte eintreten, allein spätere Componisten zeigten (wie Gluck, Abt, Vogler, C. M. von Weber, Beethoven), dass die Trompeten eben so gut und effektiv auch im Piano eintreten können. Es können in einem Tonstücke die Stimmungen der Trompeten gewechselt werden, zumal wenn eine besondere Tonart eintritt, bei welcher die anfängliche Stimmung zu wenige Gelegenheit zur weitem Verwendung bietet. Natürlich müssen die Trompeter durch entsprechende Pausen Zeit haben, die neue Stimmung durch Aufsteckung anderer Aufsatzbogen vorbereiten zu können.

Die Trompeter früherer Zeit gehörten theilweise einer Zunft an, die man Cameradschaft nannte, und Privilegien erhielten von Ferdinand II. (1632) und von anderen nachfolgenden Regenten bis zu Kaiser Joseph II. Die dieser Zunft angehörigen Trompeter (auch Pauker),

hiessen gelehrte, die ausser dieser Zunft, ungelernete Trompeter. Die gelernten Trompeter und Pauker standen unter dem Schutze des Churfürsten von Sachsen, welcher Erzmarschall der alten deutschen Reichsverfassung und des heiligen römischen Reiches war. Aus dieser Zeit stammen die noch jetzt gebräuchlichen Trompetenaufzüge bei Vogelschiessen. Diese Trompetenaufzüge waren kleine, marschartige Tonstücke für drei Trompeten und Pauken. Neben der ersten und zweiten Trompete (Clarino I^{mo} und Clarino II^{do}) hatte besonders die Prinzipaltrompete Gelegenheit, durch eine gewandte „Flutterzunge“ zu glänzen.

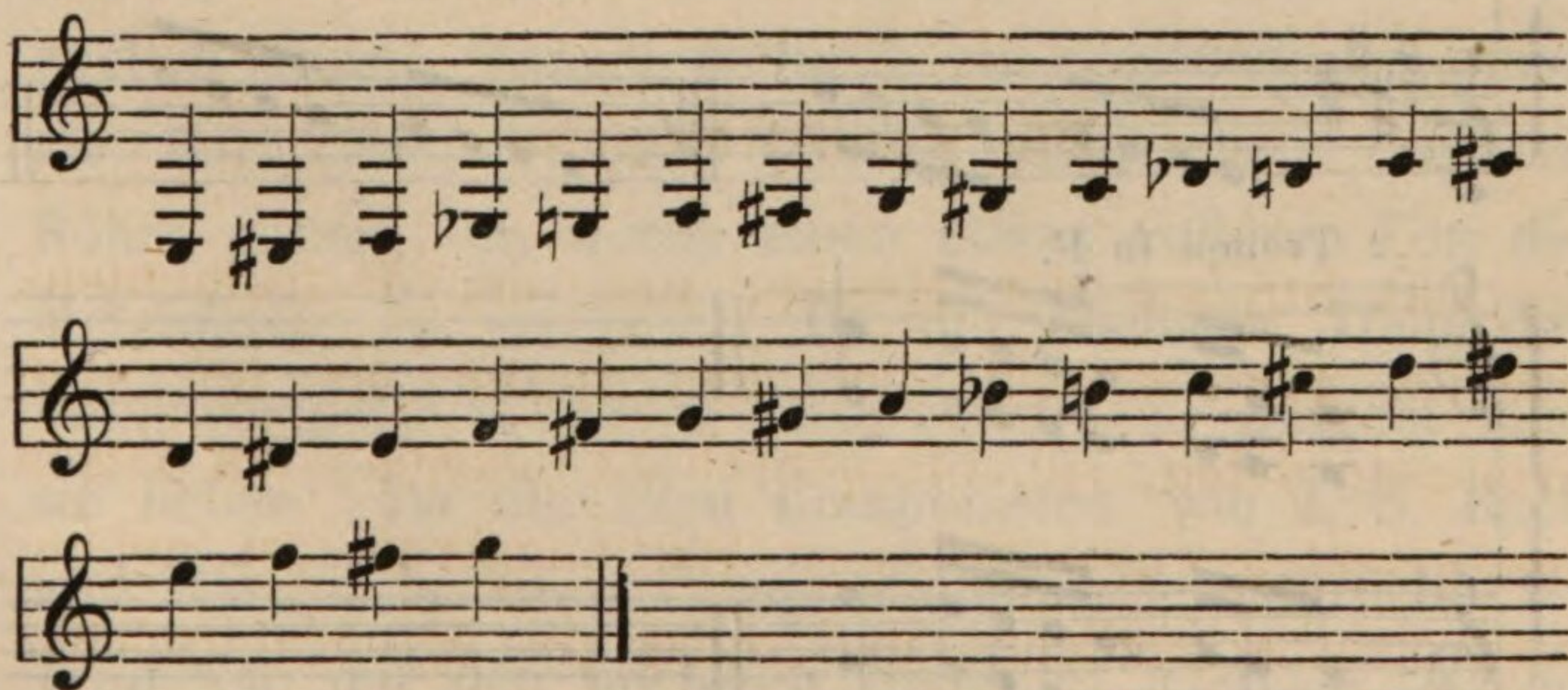
Die erste bekannt gewordene Trompetenschule war: „Altenburgs Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst,“ welche auch geschichtliche Andeutung über die frühere Zunft der Trompeter und Pauker mittheilt. Trompetenschulen lieferten ausser der vorhergehenden Anleitung: Buhl, Fröhlich, Nemetz, Roy, Wirth.

Die Ventiltrompete.

Das Streben der Musiker und der Instrumentenmacher ging sowohl bei dem Horne als bei der Trompete dahin, sie chromatisch zu machen, um diesen Instrumenten einen grössern Wirkungskreis zu geben, was nicht eigentliches Bedürfniss der Orchestermusik, sondern hauptsächlich der Militärmusik war. Der Hof-trompeter Weidinger in Wien erfand die Klappen-trompete, wodurch man einen Umfang in chromatischen

Tönen von zwei Oktaven bekam; Goldarbeiter Nessmann brachte, um chromatische Töne zu erzielen, verborgene Klappen unter dem Gebinde an; Biget, Embach und Khayll brachten ebenfalls Klappen in verschiedener Construction; Close versuchte es mit Tonlöchern, Legrand mit Schiebern, Legram in Paris 1821 mit einem Schieber um schnell chromatische Töne zu erlangen, bis alle diese Versuche durch die Erfindung der Ventile zu Grabe gingen. Der Instrumentenmacher Sattler in Leipzig, war einer der ersten, welche die Ventile anbrachten, auch Striegel, Trompeter daselbst verbesserte sie 1831. In besonderer Construction baute sie später Sax in Paris mit verschiedenen Ventilen: Pistons und Cylindres. Bei der Ventiltrompete sind es dieselben zwei Arten Ventile, wie sie bei den Ventilhörnern zu finden sind. Durch die drei Ventile erhält sie folgenden Umfang, vom kleinen c chromatisch bis zum zweigestrichenen g.

No. 35. Ventiltrompete.



In der Tiefe lassen sich noch mehr Töne hervorbringen, allein diese sind nicht rein genug, um sie praktisch zu verwenden, auch jedenfalls entbehrlich.

Manche Töne erfordern nicht blos ein Ventil, sondern zwei, entweder das erste und zweite oder das zweite und dritte, das tiefste c sogar alle drei. Am meisten sind die Stimmungen in D, Es, E und F, gebräuchlich. Wie bei den natürlichen Trompeten klingen diese Stimmungen eine Oktave höher als die Hörner gleicher Stimmung; die Ventiltrompete in D daher einen ganzen Ton höher, die in Es eine kleine Terz höher, die in E eine grosse Terz höher, die in F eine Quarte höher als sie notirt werden.

No. 36. Tromba ventil in D. in Es.

Notirung.

Klang.

in E. in F.

2 Trompi in F.

The musical notation consists of three systems. The first system shows the 'Notirung' (written notation) and 'Klang' (actual sound) for a Tromba ventil in D and Es. The second system shows the 'Klang' for the same instrument in E and F. The third system shows the notation for two Trompi in F, with two staves for each instrument.

Die Ventiltrompete in D, ist in den Tonarten D-dur, H-moll, G-dur, E-moll, A-dur und Fis-moll

am leichtesten zu verwenden, die Ventiltrompete in E für E-, A- und H-dur und ihre parallelen Molltonarten, die Es-Stimmung für Es-, As-, Be-dur und C-, F- und G-moll, die F-Trompete für F-, C-, B-dur und D-, A- und G-moll. Dieses gilt jedoch nicht als bestimmte Regel und die Wahl der Stimmung bleibt dem Componisten überlassen. Die praktische Ausführung gebietet jedoch, dass man die Art Stimmung wählt, in welcher die Naturtöne (ohne Ventile) am meisten zur Verwendung kommen können. In solchen Orchestern, wo die Ventiltrompeten eingeführt, ist die Behandlung derselben vielseitiger als die der Naturtrompeten, da sie öfters als melodieführend auftreten können, überhaupt durch die Ventile die Trompete sich als Soloinstrument eignet, da ihr viel technische Fertigkeit abgewonnen werden kann. Leider aber hat die Ventiltrompete die glänzende Metallfarbe der Naturtrompete nicht, hat sogar bei manchen Bläsern etwas „Näselndes“ an sich. Verschiedene Instrumentenmacher suchen diesen Mangel dadurch zu entschädigen, dass sie der Trompete mit Ventilen eine etwas weitere Röhre geben, um durch einen etwas volleren Ton die Metallfarbe zu ersetzen. Da die höchsten Töne der Ventiltrompete schwerer ansprechen, so umgeht man sie lieber. Da die alten Componisten wie J. S. Bach und Händel in ihren Compositionen die natürliche D-Trompete mit den höchsten Tönen g, a, b, h, c und d bedachten, welche die jetzigen Trompeter nicht gut ermöglichen können, so gebrauchen letztere hohe Ventiltrompeten in A, wodurch die Ausführung dieser

hohen Töne leichter wird, indem sie die Noten der D-Trompeten eine Quinte tiefer intoniren. Die französischen Componisten ersetzen (z. B. in ihren Opern) zuweilen die Ventiltrompeten durch Cornets à Pistons, welche aber weniger Schallkraft und Metallton besitzen. Die Deutschen ziehen daher in ihren Orchestern mit Recht die Ventiltrompeten vor.

Die Posaune,

Trombone (ital. u. franz.), ist in ihrer Geschichte ebenso dunkel und verworren als die der Trompete und des Hornes, da diese Instrumente in ihrer Form und Handhabung nicht unterschieden waren. Die Posaune beschrieben die alten Schriftsteller als ein Instrument von Erz oder Metall, das weit schallend theils eine gerade oder eine krumme Form hatte. Von verschiedenen Schriftstellern wird Tyrtäus, 685 vor Christi Geburt, als Erfinder der Posaune genannt. Nach anderen soll sie aber schon früher dagewesen sein. Die Griechen schrieben die Erfindung ihrer gebräuchlichen Posaunen in gerader Form (welche auch die Argiven besaßen) der Göttin Minerva zu und der Schriftsteller Eustathius spricht von sechs verschiedenen Posaunnearten bei verschiedenen Völkern. Abbildungen davon stellen die Posaunen bei den Aegyptern und Lybiern, später auch bei den Griechen in fast cirkelrunder Form dar. Beim Blasen kam die Stürze dieser Instrumente hinter dem Nacken zu stehen, auch hatte die Schallstürze bei den Kelten und Paphlagoniern die Form eines Ochsen- oder andern

Thierkopfes. Die Meder fertigten Posaunen aus starkem Riedholz. Das Rohr wurde nach Belieben vergrößert und so eingerichtet, dass ein zweites Rohr angeschoben werden konnte. Die kleinste Dimension fand sich bei den Tyrrheniern von der Grösse einer Pfeife. Römer, Griechen und Hebräer benutzten sie bei religiösen Feierlichkeiten und Triumphzügen, wo sie unentbehrlich war. Die Bibel spricht in vielen Stellen von ihr. Die Posaunen des Halljahrs nach Josua 6, 20, müssen sehr stark im Tone gewesen sein, da sie mit dem Geschrei des Volks vermischt, die Mauern von Jericho wankend machte „und die Mauern fielen um“. Ob nach Vers 5 desselben Kapitels „des Halljahrs Horn“ etwas anderes war, ist nicht recht klar. Bei der Salbung des Königs Salomo (1 Könige 1, 34) heisst es: „Und blaset mit den Posaunen und sprecht: Glück dem Könige Salomo!“ Ferner 2. Samuelis 15, 10. Psalm 47, 6. Unter „der Posaunen Ton“ sprach selbst Gott, 2. Mose, 19, 13; 3. Mose 25, 9—19. Im Dienste des Tempels standen die Leviten als Posaunenbläser. Noch andere Stellen weisen nach, dass die Posaune in grossem Ansehen gestanden haben muss, und man glaubte sogar: „Gott werde durch die Posaune des Weltgerichts die Todten auferstehen lassen“. Trotz ihres Ansehens kam sie jedoch später in Verfall, bis man bei den Ausgrabungen von Herculanium und Pompeji an ihre frühere Existenz lebhaft erinnert wurde. Man fand nemlich ein Instrument, dessen Mundstück von Gold und der übrige Theil aus anderm Metall geformt war. Der König von Neapel

schenkte diese Merkwürdigkeit Georg III. von England, welcher kupferne Posaunen darnach zu bauen befahl. Ihres majestätischen Tones wegen führte man sie in der Kirche ein, wo sie nur bei religiösen Feierlichkeiten wirkte, hauptsächlich für den Choral bestimmt war. Auch benutzten sie die Stadtpfeifer zum Abblasen auf den Thürmen zu Chorälen. Mozart erkannte ihren Werth und führte sie zuerst in die Oper ein, (in die „Zauberflöte“.) Gluck führte sie später in seine Oper: „Les Sabines“ ein, wodurch sie in Frankreich bekannt wurde. Wer aber die Posaune mit dem Zuge versehen hat, ist leider nicht nachzuweisen. Als einer der ersten Posaunenmacher wird im Jahre 1520 Hans Meuschel (gest. 1533) in Nürnberg bezeichnet, welcher treffliche Posaunen geliefert und selbst Virtuos darauf gewesen sein soll. Sein Ruf drang selbst bis nach Rom, denn Papst Leo X. bestellte bei ihm mehrere silberne Posaunen. Der Papst liess ihn nach Rom kommen um ihn dafür reichlich zu beschenken. Franz Reisse brachte an der Posaune eine wesentliche Verbesserung an, „indem er in dem untern linken Fuss der Posaune, in einer kleinen Entfernung von der Circumferenz desselben eine zweite, dünne, parallelaufende Röhre anbrachte, zwischen welcher und der äussern Röhre der obere Theil des Instruments, auf- und abgezogen wird. Durch diese Vorrichtung geht die heraufgezogene Luft durch den gewöhnlichen Becher fort“. Diese Verbesserung war insofern von Wichtigkeit, als durch das Hinauf- oder Gegensichziehen des unteren Theiles bei den früheren

Instrumenten der in denselben enthaltende Wind den Blasenden wieder in den Mund gebracht wurde.

Die Posaune gehört vermöge ihres Zuges nicht zu den Instrumenten, welche durch bestimmte Griffe mit Tonlöchern und Klappen den Ton bestimmen, sondern man muss die Noten, welche man blasen will, sich ihrem Klange nach zuvor denken, wie dieselben klingen müssen. Jede Art von Posaunen von kleinerer oder grösserer Dimension, hat sieben verschiedene Arten Züge oder Lagen, welche sich zwischen der möglichen Kürze oder Länge des Instruments ausführen lassen. Man gebraucht in der Orchestermusik drei Hauptarten von Zugposaunen: die Bass-, Tenor- und Altposaune, denn die Diskantposaune ist als verschollen zu betrachten. Selbstverständlich erklingen die sieben Lagen oder Züge zufolge ihrer Dimension in verschiedenen Tonlagen.

Die Bassposaune,

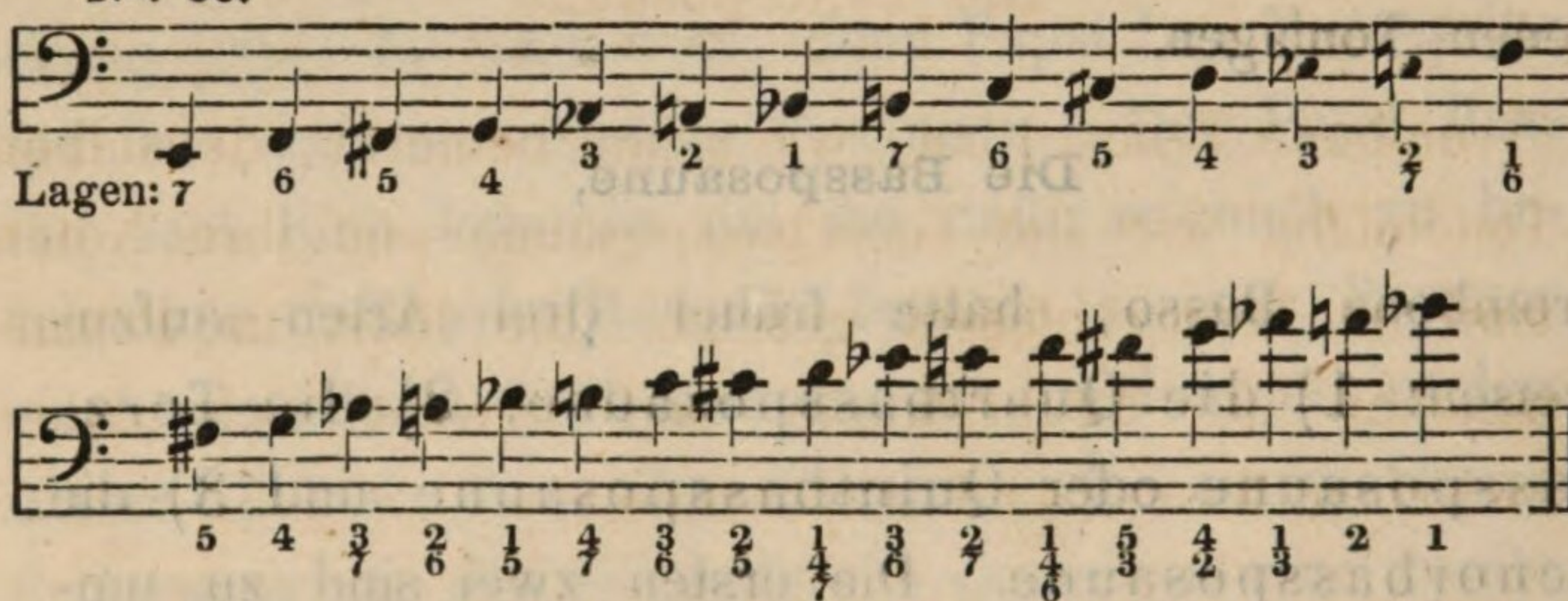
Trombone Basso, hatte früher drei Arten aufzuweisen: 1) die Quartbassposaune, 2) die Terzbassposaune oder Quintbassposaune und 3) die Tenorbassposaune. Die ersten zwei sind zu umgehen, da sie nicht mehr gebräuchlich sind. Die jetzt nur gebräuchliche Tenorbassposaune ist im Grunde genommen nur eine Tenorposaune, deren Röhren mehr erweitert, einen vollern Ton geben, aber denselben Umfang wie die letztere hat, vom grossen E bis zum eingestrichenen b. Die sieben Lagen oder Züge sind folgende:

No 37.



Durch diese sieben Lagen stellt sich folgender Tonumfang heraus:

No. 38.



Sie ist Bezug ihres sonoren Tones halber und der ihr abzugewinnenden Fertigkeit von den Virtuosen zum Concertinstrument erwählt worden. Sie führt im Posaunenchor die Bassstimme, wenn ihr nicht wie in französischen und in Meyerbeerschen Opern eine Ophicleide als Basstimme beigegeben ist. Die französischen Operncomponisten setzen ihre Posaunen-

stimmen für drei Tenorbassposaunen, da man in Frankreich keine eigentliche Tenor-, und Altposaune kennt, und notiren sie daher im Bassschlüssel als erste, zweite und dritte Posaune. Diese Einrichtung ist dem Vorurtheile zuzuschreiben, dass ungleiche Instrumente die Harmonie stören. Die Deutschen theilen diese Meinung nicht, und halten es eher für einen Uebelstand, wenn man drei verschiedene Posaunenstimmen für eine Art Posaune schreibt. Bei nicht stark besetzter Orchestermusik, worin nur eine Posaune besetzt ist, unterstützt die Tenorbassposaune den Bass, indem sie in Fortestellen mit dem Violoncell unisono geht, oder sie verstärkt theilweise die Melodie der Ventiltrompete eine Oktave tiefer.

Die Tenorposaune

(Trombone Tenore) hat, wie schon bemerkt, denselben Tonumfang wie die Tenorbassposaune und ihre Noten sind im Tenorschlüssel gesetzt. Sie führt im Posaunenchor die Tenorstimme und bewegt sich daher zwischen Bass-, und Altposaune.

Die Altposaune

(Trombone Atto) spielt die Altstimme und ihre Noten werden daher im Altschlüssel gesetzt. Durch ihre sieben verschiedenen Lagen oder Züge erhält sie folgenden Umfang: vom grossen A bis zum eingestrichenen g.

No. 39.

Lagen der Altposaune.

1. Lage. 2. Lage.

3. Lage. 4. Lage.

5. Lage. 6. Lage.

7. Lage.

Umfang der Altposaune.

7 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1

5 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7

Jede Art Posaune hat dieselben Naturtöne wie das Horn und die Trompete und jeder Zug oder jede Lage besitzt sie, jedoch von einem andern Grundton aus. Mit diesen sieben Lagen oder Zügen hat es daher folgende Bewandtniss: Ist der Zug oder die Röhre

geschlossen, so giebt die Posaune beim Anblasen vom tiefsten Tone an durch die Veränderung oder Zusammenziehung der Lippen nach einander eine Tonreihe von wenigstens fünf Tönen: Grundton, Quinte, Oktave, die darauf folgende Terz (die grosse) und Quinte; zieht man nun die Röhre oder den Zug mittelst eines Griffes für die rechte Hand ein wenig aus, so ergibt sich eine neue Tonreihe in denselben Intervallentfernungen, jedoch einen halben Ton tiefer. Jedes weitere Ausziehen bewirkt eine andere Lage der Töne. Der geschlossene Zug giebt die erste Lage, der erste Auszug die zweite und so fort bis zu sieben Zügen. Doch können ausser den fünf Tönen noch mehr Töne in der Höhe angeblasen werden, wie die Septime (die kleine) der zweiten Oktave und der Ton der dritten Oktave vom tiefsten Tone aus. Die Tenorbassposaune giebt daher in ihrer ersten Lage die Töne: B, f, b, d, f, as, b; die zweite Lage: A, e, a, cis, e, g; die dritte Lage: As, es, as, c, es, ges; die vierte Lage: G, d, g, h, d, f, g; die fünfte Lage: Fis, cis, fis, ais, cis, e, fis; die sechste Lage: F, c, f, a, c, es, f; die siebende Lage: E, H, e, gis, h, d, e. (S. Beisp. Nr. 37.)

Viele dieser Töne können in verschiedenen Lagen genommen werden, je nach der Bequemlichkeit des Bläasers. Wie weit die Röhre von einer Tonlage zur andern ausgezogen werden muss, ist Sache des Gehörs. Da die Posaunen früher nur in der Kirche benutzt wurden, so hatte man sie in den Chorton (d. h. einen halben Ton höher als die Orchesterinstrumente) ge-

stimmt und nicht im Kammerton, auch jetzt noch theilweise. Mit einem solchen Instrumente hat daher der Bläser in der Orchestermusik die Noten einen halben Ton tiefer zu transponiren, doch kann er dieses vermeiden, wenn er ein kleines Setzstück aufsteckt, welches bewirkt, dass das Instrument einen halben Ton tiefer gestimmt und er bläst dann die Noten wie sie stehen. Ist die Tenorbassposaune im Chorton gestimmt, so fehlt ihr das tiefste E.

Wie die Posaunen in der Orchestermusik behandelt werden müssen, lässt sich nicht mit Worten auseinander setzen. Es gehört dazu eine genaue Kenntniss dieser Instrumente und Geschmack. Ihr entschieden majestätischer, ernster, feierlicher Charakter darf nicht durch bedeutungslose Begleitungsfiguren entwürdigt werden, denn Alles was ausser den Grenzen ihrer Natur liegt, muss ihnen fremd bleiben. Sie passen daher nicht zu komischen Situationen und ihren Effekten, sind auch nicht blosse Lärminstrumente, die das Forte und die Massen verstärken sollen. Um ihre Behandlung kennen zu lernen, studire und höre man Werke von Gluck, Beethoven, Spohr, Spontini u. A. um von ihren grossartigen Effekten sich zu überzeugen.

Als Posaunenvirtuosen wurden bekannt: Ahlsdorf, Bardekerl, Belcke, Braun, Duller, Fröhlich, Hörbeder, Micke, Pohle, Queiser, Schmidt (Vater und Sohn), Seegner und Ulbrich. Der hervorragendste war Queiser in Leipzig. Posaunenschulen veröffentlichten: Braun, Ellenrieder, Fröhlich, Cornette, Nemetz.

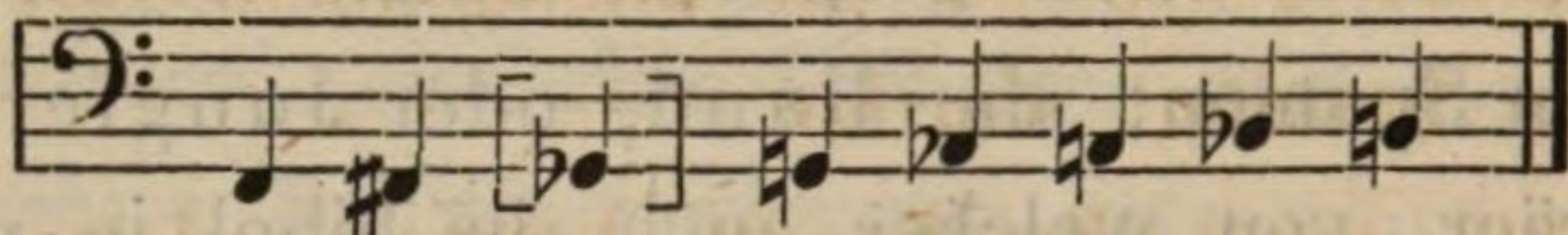
Die Schlaginstrumente.

Die Pauken,

(Tympani ital. Timbales französ.). Unter den verschiedensten Namen waren schon in den allerältesten Zeiten ähnliche Instrumente wie unsere Pauken und Trommeln vorhanden, und es wird sich nicht leicht ein Volk finden, dass nicht eine Art Schlaginstrument im Gebrauch hätte, wie z. B. Acetabulum, welches die alten Griechen Oxybaphon musiken oder armoniam nannten, ihre Heer- oder Kesselpauke Anakara; die nicht straff gespannte Pauke Altambor der Mauren in Spanien; die Hand- oder Jungfernpauke der Hebräer, von welcher auch die Bibel in mehreren Stellen erwähnt, wie 2. B. Mos. 15, 20: „Und Mirjam, die Prophetin, Arons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach, hinaus mit Pauken am Reigen.“ Nach dem Plutarch gingen schon die Parther mit Paukenschlag in die Schlacht. Von welchem Volke sie von den Deutschen nach Europa gebracht wurde, ist schwierig zu ermitteln. Von ihrer Einführung in das Orchester benutzte man sie nur zu Trompeterstückchen, den sogenannten Trompetenaufzügen, bei welchen sie die Bestimmung hatten, die Basstöne zu übernehmen, welche nur aus Tonika und Quinte bestanden. In Folge dieses hatte man später in der Orchestermusik noch die Gewohnheit, die Pauken nur in Quinten oder Quarten zu stimmen, bis Beethoven diesen „Schlendrian“ aufhob und sie auch zu-

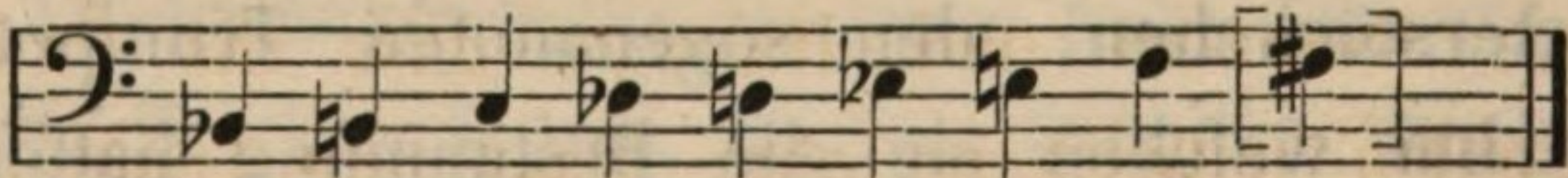
weilen in andere Intervalle umstimmen liess. Die alte Schreibart war stets C, G, im Bassschlüssel, wenn auch die Stimmung noch andere Töne in Quarten und Quinten verlangte. Waren sie nun z. B. in G, D oder Es-B zu stimmen, so galt die Note C in diesen Fällen für G und Es, die Note G für D oder B. Dieses änderte ebenfalls Beethoven und schrieb die Noten so hin, wie sie klingen sollten. Die grössere Pauke bekommt natürlich den tieferen Ton und die kleinere den höheren. Man pflegt die grössere Pauke nur in folgende Töne zu stimmen: gross F, Fis, G, As, A, B, H, klein c.

No. 40. Grosse Pauke.



Daher nicht tiefer als F und nicht höher als C. Doch sind schon Ausnahmen vorgekommen, wie bei Mendelssohn in seinem Capriccio Op. 22, wo die Pauken in D, E, zu stimmen sind, also die tiefere Pauke das D zu übernehmen hat. Die kleinere Pauke wird in folgende Töne gestimmt: gross B, H, klein c, des, d, es, e, f.

No. 41. Kleine Pauke.



Auch bei dieser Pauke ist vorgekommen, dass man über f hinaus fis und g verlangt. Bei der hohen G-Pauke ist jedenfalls das Fell in Gefahr, da es bei einer zu starken Anspannung springen kann. Die Paukenschlägel mit Lederköpfen versehen, sind die

seit früher Zeit gebräuchlichsten. Berlioz lässt jedoch auch Schlägel mit Schwammköpfen und mit Holzköpfen anwenden. Erstere haben vermöge ihrer Weichheit einen weichen, sanften Ton zu Folge, letztere einen rauhen, harten Ton. Bei den älteren Pauken war eine schnelle Umstimmung nicht möglich, daher mehrere Takte Pausen dem Spieler gegeben werden mussten, um Zeit zum Umstimmen zu haben. Die neueren Maschinenpauken sind mit einem Mechanismus versehen, wodurch das Umstimmen in kurzen Pausen geschehen kann. Durch die Verbesserungen von Stumpf in Amsterdam, Jenssen in Gadebusch, und besonders durch Einbiegler in Frankfurt 1836 ist die umständliche Art der Umstimmung beseitigt worden.

Wenn auch Beethoven bewies, dass es nicht Regel zu sein brauche, den Pauken allemal den Grundton und die Quinte der Haupttonart zu geben, so ist doch in seiner Behandlungsweise zu ersehen, und kann als Regel gelten, dass die wichtigsten, die zugleich Grundtöne der wichtigsten und der nächst verwandten Tonarten sind, „nur durch das rhythmisch mächtige Instrument einen effektvollen Nachdruck erhalten können.“ Es ist auch vorgekommen, wie bei Rossini, Donizetti und Halevy, dass die Pauken in Fortestellen mitwirken, ohne dass ihre Töne mit den Akkorden des Orchesters harmonirten, was bei den wirkenden Massen nicht besonders auffällig ist, doch kann dies bei der jetzigen schnellen Umstimmungsweise auch vermieden werden.

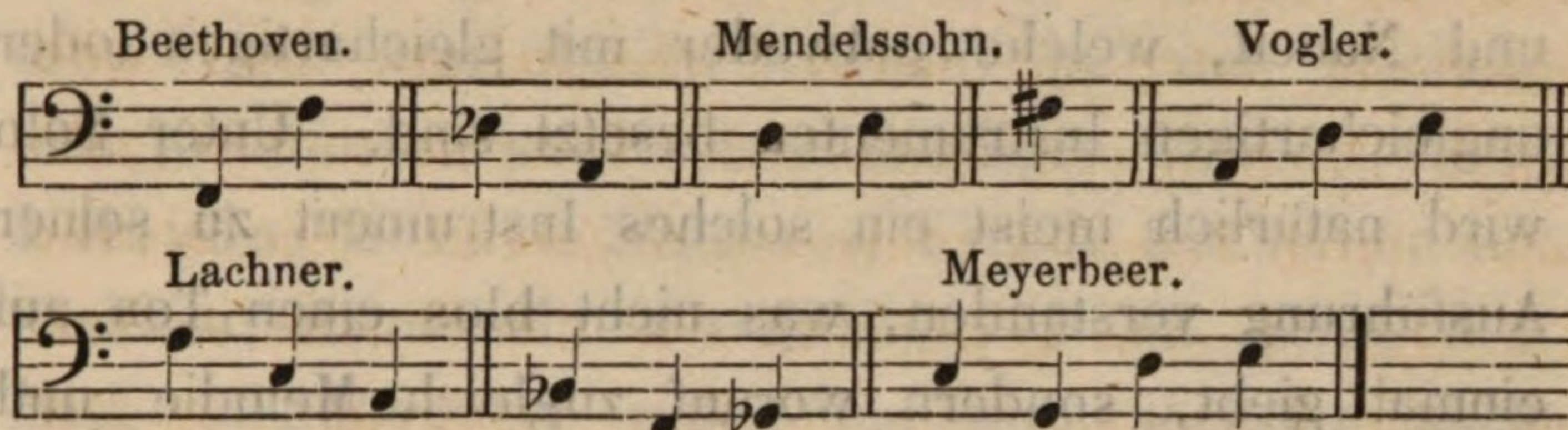
Der Paukenwirbel wird entweder durch ein Tremolo-

zeichen oder durch das Trillerzeichen (tr.) angedeutet. Die Pauken können auch gedämpft werden, indem man die Paukenfälle mit der Decke desselben locker überdeckt, oder mit einem Tuche belegt. Dies wird durch *Tympani con sordini* oder *Tympani coperti* (ital.) oder durch *Timpales couverts* angezeigt. Die älteren Tonsetzer liessen gewöhnlich nur die Pauken im Verein der Trompeten nur im Forte eintreten, spätere Componisten bewiesen aber, dass die Pauken ohne Trompeten im Piano eben so gut sehr wirksam sein können, durch einzelne Schläge *pianissimo*, oder in einem Piano-Wirbel. Sie steigern den Effekt, wenn in einer Crescendo-Stelle der Wirbel *pianissimo* anhebt, nach und nach immer mehr Instrumente hinzutreten bis das *fortissimo* alle wirkenden Kräfte in Anspruch nimmt. Ihre Wirkung in ernsten dramatischen Szenen ist bekannt, doch kann sie auch zu humoristischen, heitern und festlichen Tonstücken effektiv verwendet werden, wovon die Werke der bedeutensten Meister nachahmungswürdige Beispiele geben.

Aussergewöhnliche Paukenstimmungen sind vorgekommen, z. B. bei Beethoven F, F (gross und klein F); in seiner Oper: „Fidelio“ Es, A; bei Mendelssohn (*Cappriccio* Op. 22) D, E; Schumann in seiner „Peri“ und Mendelssohn in seinem Oratorium „Paulus“ verwendeten die hohe Fis-Pauke, und Bellini in der Oper: „Norma“ die hohe G-Pauke. Auch drei und vier Pauken sind verwendet worden wie Abt Vogler in einer Ouverture: A, D, E; von Lachner in seinen Symphonien: B, F, Ges und D, A, F; Meyerbeer ver-

wendete vier Pauken in „Robert der Teufel“: C, G, D, E. Der Musiker Eckartsberg spielte als Virtuos

No. 42.



eine Polonaise auf sieben Pauken; Berlioz setzte in seinem: „Tuba mirum“ acht Paar Pauken mit 10 Schlägern.

Die Literatur über die Pauken weist nur auf: „Altenburg's Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst.“ Ferner: „der Paukenschlag“ von Reinhardt, Cantor. Das neueste darüber ist das Werckchen: „die Pauken. Eine Anweisung dieses Instrument spielen zu lernen“ von E Pfundt. (Leipzig, 1829.)

Noch andere Schlaginstrumente, welche jedoch nur, seltener in der wirklichen Orchestermusik vorkommen. wie grosse Trommel, kleine Trommel, Becken u. a. werden bei der Militairmusik besprochen.

Die Formen der Kammermusik.

Die Formen der Kammermusik werden natürlich in den Gattungen von Tonstücken repräsentirt, welche zu ihrer Ausführung nur wenige Instrumente bean-

spruchen und welche nicht mehrfach besetzt werden. Zu diesen Gattungen von Tonstücken gehört das Solo, Duo, Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Octett und Nonett, welche entweder mit gleichartigen oder ungleichartigen Instrumenten besetzt sind. Unter Solo wird natürlich meist ein solches Instrument zu seiner Ausführung verstanden, was nicht bloß einen Ton auf einmal giebt, sondern worauf zugleich Melodie und Harmonie ausgeführt werden können. Das vorzüglichste Instrument zum Solospiel für sich allein ist hauptsächlich das Pianoforte. Die Musik für das Pianoforte bildet für sich eine eigene Gattung unter dem Namen Pianoforte-, Haus- oder Salonmusik. Da für das Pianoforte alle möglichen Tonstücke der Orchester-, Kammer-, Gesang-, Militair- und Tanzmusik bearbeitet werden können, so ist die Pianofortemusik als ein Hauptzweig der Kammermusik gewissermassen in Besitz aller musikalischen Kunstformen. Die Hauptformen der Kammermusik sind in ihrer innern Gestaltung gleich den vier Hauptsätzen einer Symphonie oder einer

Sonate.

Sie wurde zuerst von Joseph Kuhnau (Nachfolger als Cantor von J. S. Bach an der Thomasschule in Leipzig) 1695 in Deutschland eingeführt und ihre Verbreitung geschah durch andere Componisten um das Jahr 1730. Sie verdrängte die sogenannte Suite, welche ohne engern Zusammenhang aus alten Tanzformen bestand. Innern Zusammenhalt und Charakter

erhielt sie später durch Ph. E. Bach. Auch Dom. Scarlatti hat Verdienst um ihre Gestaltung und ihre Verbreitung. Vorzüglich aber erhob sie Muzio Clementi und sein Schüler Cramer zu einer bestimmten Kunstform, welche ihre würdigen Vertreter durch J. Haydn, Mozart, Steibelt, Field, Kalkbrenner, Kuhlau, Hummel, Moscheles, Ferd. Ries u. A. fand. Beethoven erhob sie zur höchsten poetischen Kunstform. In derselben Weise wie die Sonate sind auch die Tonstücke der Orchester- und Kammermusik construiert, namentlich das Duo, Trio, Quartett, Quintett u. s. w. „Nur die Verschiedenheit der Klangfarben, welche eine mannigfaltige und reichere Gedankenentfaltung in den Sätzen zulässt, kommt hier noch in Betracht. Schon die älteren Meister gingen von dem Pianoforte mit seinen verklingenden Tönen über zu den fortklingenden Bogeninstrumenten, in der Ueberzeugung, dass sich durch Verwendung der Klangfarben und deren kunstvolle Combination eine höhere Wirkung anstreben lasse.“ Wie fruchtbar frühere Componisten im Gebiete der Kammermusik waren, beweisen allein schon J. Haydn, welcher 84, und später L. Spohr, welcher 33 Quartette für Streichinstrumente schrieb.

Die Sonate enthält in ihren Hauptformen ebenfalls vier Hauptsätze wie die Symphonie. Sie müssen ebenfalls „einen festgehaltenen Charakter in ihrer Durchführung behaupten, gleichsam den Ausdruck einer bestimmten Empfindung enthalten, harmonisch wie melodisch und rhythmisch wie durchweg einheitlich sein.“

Es ist dem Componisten überlassen, die verschiedensten Grade der Geschwindigkeit und der Langsamkeit bei den vier Hauptsätzen in Anwendung zu bringen, auch manchem Tempo noch ein Beiwort demselben beizufügen, was in Bezug seiner Ausführung Winke giebt, wie z. B. *Andante cantabile*, *Allegro furioso*, *Andante tranquillo*, *Agitato confuoco*, *Andantino espressivo* u. s. w. Obgleich die Formirung der vier Hauptsätze der Symphonie wie die der Sonate ist, und erstere schon besprochen, so mögen doch hier noch einige Ergänzungen folgen. Der Charakter des ersten Satzes (*Allegro*), der auch in der Sonate edle und kräftige Motive zur Unterlage hat, bildet den Gegensatz oder das Gegenstück zum zweiten Satz, dem *Adagio* oder *Andante*, (auch wenn letzteres als dritter Satz erscheint und die Menuet vorher zu stehen kommt). Das *Andante* ist gewöhnlich mit sanfteren Gefühlen bedacht. Ein Bild der Heiterkeit, des Humors, auch wohl der Einfachheit giebt der dritte Satz, die Menuet als veredelte Tanzform. Das Finale als vierter oder Schlusssatz darf in seinem Charakter den früheren Sätzen weder nachstehen noch in seiner Ausdehnung als schwächer befunden werden. Die Form des *Allegro* ist gewissermassen als Hauptform zu betrachten, weil sie in einer grossen Ausdehnung Raum giebt zur freieren musikalischen Gedankenentwicklung. Selbstverständlich wird im Hauptthema des *Allegro* die Haupttonart des ganzen Satzes festgestellt. Um nun das zweite Thema als zweiten Hauptgedanken vorzubereiten, geschieht die Modulation (wenn die Haupt-

tonart eine Durtonart ist), gewöhnlich in die Tonart der Secunde oder Subdominante, daher z. B. von Es nach F wenn der Satz aus Es-dur geht, damit das zweite Hauptthema in der Dominante auftreten kann, in genanntem Falle also in B-dur. Der zweite Gedanke als zweites Hauptmotiv muss mit dem ersten in einem gewissen Contraste stehen, damit sie von einander zu unterscheiden sind. Daher ist der Charakter des zweiten Hauptgedankens gewöhnlich sanfter Natur, welche auch in Bezug seiner Melodie auch „Gesangsgruppe“ genannt werden kann; natürlich ist dann das erste Hauptthema von kräftiger lebendiger Natur. Sind nun beide Hauptthema vollständig entwickelt, so erfolgt der Schluss des ersten Theiles in der Dominante. Damit sich nun die zwei Hauptgedanken dem Zuhörer fester einprägen, lässt man diesen Theil repetiren. Der zweite Theil bietet Gelegenheit beide Hauptgedanken, die gleichsam die Quelle bilden, aus welcher die Phantasie neue Nebengedanken schöpft, in freier contrapunktischer Gewandtheit zu verarbeiten, wodurch in immer reicherer Fülle die stets contrastirenden Tongruppen hervorschiessen.“ Hieran schliesst sich ungezwungen eine Modulation nach der Dominante, damit das Hauptthema (das erste) in der Haupttonart wieder eintreten kann und die weitere Ausführung ist gewissermassen eine Wiederholung des ersten Theiles nur in anderen Tonarten, damit der Schluss, mehr oder weniger ausgesponnen, dadurch vorbereitet in der Haupttonart erfolgen kann. Eine durchdachte Durchführung ist in seinen beiden Theilen gleichsam

„ein Bild des Kampfes, der das eine Mal bis zum Ende anhält, so dass das Ganze nicht mit wirklicher Befriedigung schliesst, das andere Mal aber auch zum Siege hindurchdringt, dessen fröhliche in kräftigen, oder heiteren, oder humoristisch neckischen Sätzen das Ganze versöhnend zu Ende führt.“ Je grösser der Satz an sich ist, desto mehr wird natürlich auch der Schluss erweitert, damit er nicht unerwartet eintritt. Die Verfahrungsweise in der Modulation ist natürlich bei einem Allegrosatze in der Molltonart anders. So erscheint z. B., wenn das Hauptthema in G-moll erscheint, das zweite Motiv in der Oberterz, in B-dur, und der Halbschluss vor dem Eintritt des zweiten Hauptmotivs kann also in F-dur erfolgen. Der erste Theil würde in diesem Falle in B-dur schliessen. Die Durchführung des zweiten Theiles ist der Phantasie überlassen. Wenn das erste Hauptmotiv in der Molltonart des Haupttones wieder erscheint, erfolgt das zweite Hauptmotiv in Dur auf dem Haupttone. Der Schluss geschieht entweder in der Molltonart des Haupttones oder auch in der Durtonart desselben. Der Eintritt des zweiten Hauptgedankens kann sowohl bei einem Allegrosatze in Dur als wie in Moll auch auf andere Weise geschehen und ist dem Geistesfluge des Componisten überlassen. So kann z. B. in einem Satze aus Es-dur das zweite Thema auch in der Quinte eintreten, oder in der parallelen Molltonart C-moll. Bei einem Satze einer Molltonart, z. B. in G-moll, kann daher das zweite Thema in der kleinen Sexte eintreten in Es-dur, nur muss in solchen Fällen der vorher-

gehende Halbschluss in einer dazu passenden Tonart erfolgen. Die Hauptsache bleibt immer, dass die Hauptgedanken in ihrer Durchführung festgehalten, gleichsam die Entwicklungskeime bleiben, denn ein Abweichen in der Form bezieht sich meistens nur auf die Modulation.

Der zweite Satz der Sonate, überhaupt ein langsamerer Satz, kann, wie in der Symphonie, mit zwei Hauptgedanken ausgestattet werden, deren Durchführung in engeren Schranken gehalten wird. Bei der Symphonie ist dies näher erörtert worden. Da das Andante meist zarter, sanfterer Natur ist, so muss bei der Ausführung, je nach dem Charakter des Stückes, selbst eine Mässigung in der Stärke des Tones eintreten, besonders wenn die hervortretende Melodie als reiner Gesang gleichsam entzückende Schilderungen sind, die in sangbaren Rhythmen mit unwiderstehlicher Gewalt auf das Gemüth einwirken.

Die Menuet als dritter und das Finale als vierter oder Schlusssatz, ist schon bei der Symphonie besprochen worden und nur die Allegroform als unbedingte Hauptform bedurfte noch einer näheren Erörterung, weil diese auch in dem Andante und auch im Finale vorwaltend ist, wenn dieses nicht die schon erwähnte Rondoform hat. „Die ideale Construction“ zeigt sich auch in der Sonate.

Die Sonatine

ist dem Namen nach eine kleine Sonate, deren Hauptgedanken einer kunstreichen Durchführung entbehren,

auch der Inhalt leichter und fasslicher Natur sein muss, dass sie gewöhnlich instruktiven Zwecken dient, In ihrem Zuschnitt ist sie daher auch nur mit zwei, drei, auch wohl nur mit einem Satze bedacht, in welchen Andante und Allegro ein fortlaufender Satz sind. Ihrem Zwecke zufolge ist auch die Lied- und Tanzform nicht ausgeschlossen.

Die Serenade und das Notturmo

haben gleiche Bedeutung. Man bezeichnet damit eine Art Nacht- oder Abendmusik, welche keine besonderen Formen beansprucht. Die Deutschen gebrauchen dafür den Ausdruck „Ständchen.“ Der Ursprung der Serenade ist in den südlichen Ländern zu suchen, in Italien und Spanien, wo sie zur Nachtzeit unter den Fenstern einer „Schönen“ dargebracht wird und ursprünglich ein Liebeslied, mit Begleitung der Mandoline oder Guitarre war. In dieser Weise ist die Serenade auch in Mozart's „Don Juan“ und in der „Entführung aus dem Serail“ und in Rossini's: „Barbier“ behandelt worden. In Deutschland wird sie als Ehrenbezeugung nicht bloß einer, sondern auch ganzen Familien gebracht, nicht bloß von einer, sondern auch von mehreren Personen von Männerstimmen oder von Blasinstrumenten. Sie wurde schon von älteren Tondichtern auch in das Bereich der Instrumentalmusik gezogen und bestand aus mehreren Sätzen. Man findet sie auch für Streichinstrumente, wo sie allerdings nicht die Ausführung im Freien, sondern

für den Salon oder Concertsaal ihre Bestimmung hat. Die Sätze der Serenade sind mehr in gedrängter Form und der herrschende Charakter meist sanft und auch schwärmerisch, daher man auch nur sanfte Blasinstrumente dafür verwendete wie Flöte, Clarinette, Bassethorn, Fagott und Horn, welche man auch zu zweien setzte. Verschiedene Tanzformen wie Menuet und Polonaise, auch Variationen wurden dazu verwendet, Spohr hat in seinem berühmten Notturmo, welches aus einem Marsch, Variationen, Menuet und einem Finale besteht, ausser den Blasinstrumenten auch noch grosse Trommel und Becken dazu gesetzt. In Frankreich nennt man auch Nocturnes kleine Duetten für zwei Singstimmen mit Pianofortebegleitung. Das Notturmo für Pianoforte besteht jedoch in neuerer Zeit nur aus einem Satze, der in seinem Gehalt und Charakter mehr der Barcarole oder Gondoliera gleicht, meist nur im Drei-, Sechs-, Neun- oder Zwölfachteltakt. Die „Nocturnes“ von Field, Clementi's Schüler, haben in dieser Formation klassische Berühmtheit erlangt. Mit Recht sagt Liszt in der Vorrede zur complete Ausgabe darüber: „Die Field'schen Nocturnes blieben neu neben so Vielem, was längst veraltet ist; gegen fünfzig Jahre sind seit ihrem ersten Erscheinen verstrichen, und noch weht aus ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohlgeruch entgegen. Wo fänden wir sonst noch eine solche Vollendung der unnachahmlichsten Naivität? Niemand nach ihm vermochte sich wieder in dieser Herzenssprache auszudrücken, die uns einwiegt, wie das sanfte gleichmässige Schaukeln

eines Kahnes, wie die Schwingungen einer Hängematte die mit so weichlicher Gemächlichkeit vor sich gehen, dass man um ihren Rand das leise Geflüster sterbender Küsse zu vernehmen glaubt. Niemand erreichte diese unbestimmten Harmonien der Aeolsharfe, diese halben Seufzer, die in die Luft dahin schweben, leise klagend und in süßem Schmerze aufgelöst“. „Man kann sich der Ueberzeugung nicht erwehren, wie unnütz es wäre, diese Formen nachahmen zu wollen“. Die Serenade oder das Notturmo ist von früheren Meistern in mehren Sätzen zu einer Kunstform erhoben worden, wie von Mozart, Beethoven, Spohr u. A. und ist als „die edelste und geläutertste Form für Unterhaltungsmusik in des Wortes bester Bedeutung und kann sie demnach als Spitze dieses Genres gelten, das gewiss eine hohe Berechtigung hat, so lange es sich fern von gedankenloser Musikmacherei, künstlerischer Lüderlichkeit und unlauterer Speculation hält“.

Man glaube nicht, dass die neueren Saloncomponisten in ihren Salonstücken (*Morceaux de Salon*) mit den nach der Mode wechselnden Namen wie Arabesque, Berceuse, Eglogue, Impromptu, Rêverie u. s. w. auch neue Formen erfunden haben, denn sie „beugen“ sich weniger oder mehr, oder verstecken sich hinter die Sonaten-, Lied-, Tanz- oder Variationenform, oder in bunter Mischung unter die Phantasieform. „Es ist nichts Neues unter der Sonne“ oder wie der alte Rabbi Ben Akaba in „Uriel Acosta“ sagt: „Es war Alles schön einmal da.“

Die Etude

oder Exercice gehört als Tonstück weniger der Unterhaltungsmusik an, da sie für technische Zwecke bestimmt ist, indem sie als Uebungsstück den Spieler mit dem Mechanismus eines Instruments vertrauter machen soll. Jede dieser Art Etude hat in seiner Durchführung die Einübung einer besondern Figur „im Auge“ wie auf und abwärtsgehende Passagen, Terzen-, Sexten- und Oktavengänge, Triller und andere Figuren, welche die Technik mit geregelter Fingersatz befördern. Sie gehört zu keiner besondern Form, und bewegt sich in einer der Sonate angehörenden Form oder nimmt die des Liedes, auch die der ungebundenen Phantasie an. Vorzügliche Etuden lieferten namentlich: J. B. Cramer, W. Clementi, A. E. Müller, Fr. Kalkbrenner, Aloys Schmidt u. A. Besonders werden die Cramer'schen Etuden ihren klassischen Ruf für alle Zeiten behalten. Spätere Virtuosen als die vorher genannten, machten es sich zur Aufgabe „Etuden“ zu schreiben, welche einen höhern Grad von Technik beanspruchen, dadurch zugleich als geistreiche Stücke sich theilweise auch zum öffentlichen Vortrag eignen, wie die Etuden von Chopin, Henselt, Moscheles, Liszt, Thalberg, E. Mayer u. A. welche die höhere Ausbildung des Pianofortespieles bezwecken.

Die Phantasie

ist schon bei der Orchestermusik besprochen worden. Sie spielt aber mehr in der Pianoforteliteratur eine grosse Rolle. Den Phantasien für Pianoforte liegen

meist keine Originalmelodien zum Grunde und besonders früher, als in der Opernwelt eine neue Erscheinung die andere drängte, war es Mode geworden, die schönsten Motive einer neuen Oper auszubeuten und diese in einer Phantasie dem musikalischen Publikum aufzutischen. Für moderne Vielschreiber war die „Phantasie“ gleichsam eine Firma, unter welcher sie potpourriartige seichte Erzeugnisse „als Futter für Dilettanten“ erscheinen liessen. Wenn die äussere Form der Phantasie auch sich nicht an besondere Taktarten, ihre Motive einer Form angehören. Daher nannten ältere klassische Componisten nur solche Werke Phantasien, welche die stereotype Form der Sonate überschritten.

Die Variation

vielmehr „Thema mit Variationen“ (*Air varié*) spielt in der Pianoforteliteratur, besonders früher, eine grosse Rolle. Das Thema als der Grundstoff zu den Variationen (Veränderungen) ist ein kurzer Satz in zweitheiliger Form, der fähig ist „dauerndes Interesse“ zu erwecken und variirt oder verändert wird in Bezug auf Melodie, Modulation oder Harmonie, Tonart, Rhythmus und selbst in der Form. Jede Variation bildet einen für sich bestehenden oder „in sich selbst abgeschlossenen Satz, von durchaus gleichem rhythmischen Umfang, wie das Thema“. Jedoch ist das Thema mit seinen Variationen immer als ein geschlossenes Ganze anzusehen, da letztere ohne Unterbrechung hinter einander gespielt werden. Als Schlusssatz er-

scheint (besonders bei älteren Componisten) entweder das Thema noch einmal unverändert, oder die letzte Variation ist breiter ausgeführt oder mit einem besondern Anhang oder Coda versehen. Die Variationenform findet sich auch in den Andante's, Adagio's und Finale's der Sonaten, Duos, Trios u. s. w., selbst in Symphonien, wo das Thema aber nicht streng, sondern frei variirt wird. In solchen Tonstücken ist weniger Rücksicht auf den Umfang in der melodischen Einrichtung des Thema's genommen, auch werden darin eingeschaltete Verbindungssätze angebracht, welche die mehr oder weniger ausgeführten Variationen zu einem Ganzen in gerundeter Form vereinigen. In den Concertstücken geben die Variationen Anlass, die technischen Schwierigkeiten der Virtuosen bei der Ausführung von Künsteleien zu bewundern. Die Tuttis aber geben dem Solospieler durch Pausen Zeit zur Erholung, dem Publikum aber zugleich Gelegenheit ihren Beifall durch Applaus zu verkünden. In der neuern Zeit sind die Variationen gewissermassen verpönt. Da aber ihre Form nicht gut entbehrt werden kann, werden sie in den „Fantaisie's“ und „Reminiscenses“ so zu sagen „eingeschmuggelt“ oder sie erhalten den Namen

Paraphrase

in ganz freier Behandlung, dessen Thema ausgeschmückt als ein „illustriertes“ Motiv erscheint, das die Phantasie des Componisten in geistreicher Weise in Ganzes umwandelt.

Die Rhapsodie,

ihrer Bedeutung nach „Bruchstück,“ ist der Paraphrase ähnlich. Gleichsam eine Phantasie über ein mit Nebenmelodien, Phrasen, ausgeschmücktes Motiv, das ihr als Grundlage dient.

Das Capriccio.

welches dem Namen nach Laune (Caprice, Grille) bedeutet, ist ein Tonstück ohne festgestellte Form, in welchem sich der Componist einer besondern Laune überlässt, die eigensinnig durch ihr Haschen nach etwas Ungewöhnlichem einen charakteristischen Anstrich bekommt. In der Pianofortemusik dienen die Capriccios auch als eine Art Uebungsstücke, die gewissermaßen „hartnäckig“ gewisse schwierige Passagen und Figuren auf pikante Art durchführen. Sie gleicht daher auch der Etude. Mendelssohn verwendete das Capriccio auch als Concertstück für Pianoforte mit Orchester (in Op. 22). Aeltere Tonkünstler nannten auch fugenartige Sätze Capriccio's ohne jedoch die strengen Regeln der Fuge dabei in Anwendung zu bringen.

Die Suite,

welche, wie schon bemerkt, durch die Sonate verdrängt wurde, war zuerst in Paris zu Anfang des 17. Jahrhundert unter dem Namen: Sonate de Camera, (Kammersonate), bekannt; bezeichnender noch war der Name Dei Balotti (Tanzsonate). Sie hatte als Einleitung eine Sonatine oder Entrée, Allegro oder Ouver-

ture, auf welche nun ohne innern Zusammenhang verschiedene Tänze älterer Zeit folgten, wie: Allemande, Bourrée, Chaconne, Courante, Gigue, Carotte, Menuet, Musette, Parane, Passacaille, Passepied, Polonaise, Sicilienne u. a. denen auch die Aria, ernsten oder heitern Inhalts sich beigesellte. Meist gingen die Stücke einer Suite aus ein und derselben Tonart. Da manche dieser Tanzformen einen ernsten oder gravitätischen Charakter hatten, so fanden sie selbst in der Orgelmusik Eingang, zum Beispiel wie bei S. Bach die Passagaglia. Die Suite ist auch in neuerer Zeit wieder aufgetaucht. (Man sehe die Suite von Lachner für Orchester, auch die Schumann'schen Ballscenen für Pianoforte sind eine Nachahmung derselben). Neuere Componisten benutzen die alten Tanzformen nicht, wohl aber einzelne Tänze der neueren Zeit, die sie als einzelne Stücke für das Pianoforte in ein künstlerisches Gewand kleiden und daher nicht unter die Tanzmusik zu rechnen sind, wie z. B. Valse di Bravoura, Galop di bravoura, Polka de Concert, Polka de Salon, Mazurka u. a. Besonders gehören auch die Polonaisen und Mazurka's von Chopin, und andere Tanzformen als Salonstücke wie von Wollenhaupt, Ch. Mayer, Schulhoff u. a. in das Bereich der Kammermusik.

Die Teccate

ist in ihren Umrissen mit der Etude oder Caprice für Pianoforte zu vergleichen und ist wie letztere ein freies Phantasiegebilde. Ihren Namen gebraucht die

Neuzeit nicht, hatte aber in früherer Zeit einen besonderen Zweck als Fingerübung, indem bald die rechte, bald die linke Hand eine bestimmte Figur ausführte, um beiden Händen eine gleiche Fertigkeit zu verschaffen.

Das Divertiment

oder Divertissement auch Amusement besteht in einer Verkettung von zwei, drei und mehreren Sätzen nach freier Wahl des Componisten. Ihre Formen gehören meist der Sonate an, in ähnlicher Weise wie beim Concertino, da das Divertissement auch für concertirende Instrumente geschrieben wird. Es enthält entweder ein Allegro und Adagio oder ein Thema mit Variationen und der Schlusssatz ist meist ein Rondo oder auch eine länger ausgesponnene Polonaise.

Das „Lied ohne Worte“

hat in seiner Ausführung für Pianoforte natürlich die Liedform und die Melodie muss daher als sangbares Motiv durch ihre „äussere Verbrämung“ hindurchschimmern gleichsam oben anschwimmen, wenn sie auch nicht in der Oberstimme liegt. Der Spieler hat sie im letzteren Falle mehr zu markiren, damit sie dem Ohre stets deutlich vernehmbar ist und von ihrer Begleitung nicht verdeckt werden darf. Mendelssohn war der erste, der unter diesem Titel geistreiche Tonstücke schrieb, die der ausgeführteren Liedform angehören, ähnlich der Romanze (Romanze sans Paroles) und der Ballade für Pianoforte (ohne Text).

Man hat zwar die Benennung: „Lied ohne Worte“ für nicht ganz richtig befunden, da ein Lied ohne hinzugefügte Worte nicht gut denkbar ist, jedoch mag dieser Ausdruck darin seine Berechtigung finden, da man in der Musik statt Melodie auch Lied oder Gesang sagt.

Transscription

(Uebertragung), nennt man die in der Neuzeit vervollkommnete Art des Arrangements. Die Uebertragung eines Vokal- oder Orchesterwerkes ist nämlich in der Bearbeitung dem eigenthümlichen Wesen des Pianoforte mehr angepasst und gleicht gewissermassen der freien Uebersetzung einer Dichtung aus einer anderen Sprache, ohne dass das Original darunter leidet. Liszt war der Erste, welcher auf die bezeichnete Weise die schönsten Tondichtungen anderer Meister für das Pianoforte übertrug und nannte die Transscription der Orchesterwerke auch Partition de Piano. Da nun auch andere Componisten das „arrangée“ mit dem „transcrit“ vertauschten, so wurde die Musikliteratur durch Transscriptionen besonders von Liedern sehr bereichert.

Das Potpourri

ist seinem Namen nach (Pot — der Topf, Pourri — das Gemengsel) eine sehr willkührliche Zusammenstellung verschiedener Motive, besonders von Opern-melodien, auch von Bruchstücken grösserer Musikwerke, beliebter Lieder und Gesänge, volksthümlichen

Tänzen und Märschen. Die Zusammenfügung der einzelnen Motive geschieht durch kleine Uebergänge und Modulationen. Man giebt den Potpourris auch besondere Titel, besonders wenn sie gewisse Volksscenen darstellen oder geschichtliche Data's durch ihre Melodien vergegenwärtigen. Interessant sind die Potpourri's („Charivari“) von Zulehner, weil darinnen die Melodien aufeinander folgen, welche mit einander eine nähere oder entferntere Aehnlichkeit haben, wenn auch nur in einzelnen Tonphrasen. Auch sind darin zuweilen zwei bekannte Motive über einander gebaut, welche zu einer und derselben Art Begleitung passen. Die meisten Potpourri's sind für Pianoforte aus Opern, damit der Dilettant sich zu Hause die schönsten Melodien einer Oper erinnern kann. Manche Phantasien sind theilweise nur Reminiscenzen aus Opern.

Die Instrumente der Kammermusik.

Die Kammermusik beansprucht meist nur dieselben Instrumente, welche in der Orchestermusik zur Verwendung kommen. Im Duo, Trio, Quartett u. s. w. können (wie schon angedeutet) gleichartige oder ungleichartige Instrumente wirken, je nach der Idee des Componisten. Stark tönende Instrumente, wie Trompeten und Posaunen, sind ausgeschlossen, ebenfalls die Schlaginstrumente, da für enge Räume ihre Schallkraft

nicht passt und überhaupt diese Instrumente nur dann Theil nehmen können, wenn die Streichinstrumente mehrfach besetzt sind und weil in der Kammermusik jede vorhandene Stimme nur einfach besetzt wird. In der acht-, sieben- oder neunstimmigen Harmoniemusik tritt jedoch zuweilen eine Bassposaune hinzu, in Ermangelung des verschollenen Contrafagotts oder des Serpents, oder diese Posaune unterstützt die Tuba. Doch kommt diese Art Harmoniemusik, gleichsam eine verringerte Art Militairmusik auch mehr im Freien vor und hat eine andere Besetzung als die frühere Harmoniemusik. Diese neuere Besetzung besteht z. B. aus zwei Clarinetten, Flöte, zwei Hörnern, Ventiltrompete, Tenorhorn, Posaune und Tuba. Für diese und ähnliche Besetzungen hat die Literatur auch nichts aufzuweisen und solche kleine Chöre behelfen sich mit Arrangements. Da die Instrumente der Kammermusik bei der Orchestermusik schon besprochen worden, so ist doch eins derselben, das besonders in der Haus- oder Salonmusik eine bedeutende Rolle spielt, zu erwähnen.

Das Pianoforte.

Die Geschichte des Pianoforte von ihrem Ursprung an, dem Monochord, dem Clavichorde, dem Flügel (alter Construction ohne Hämmer), oder dem Kielflügel und dem spätern Clavier ist zu umgehen, da hier nur von dem Pianoforte oder Fortepiano mit Hammermechanik die Rede sein kann. Nach allen geschichtlichen Forschungen nimmt Christoph Gottlieb Schrö-

ter (geb. 1699 zu Hohenstein im Schönburgischen), Organist in Nordhausen und gelehrter Theoretiker, den ersten Gedanken zu dem somit von ihm in's Leben gerufenen Pianoforte durch viele Beweise und zwar in ausführlichen, mit Zeichnungen versehenen Berichten, in Anspruch. Merkwürdiger Weise erfand fast gleichzeitig Barth. Christofali, nach Anderen Christofori (geb. in Padua 1720), und fertigte als Instrumentmacher ein *Cembalo marteltati*, wovon er schon früher, im Jahre 1711, die Beschreibung und Zeichnung abdrucken liess: „*Nuova invenzione d'un Grave cembalo col piano e forte*. Auch Marius (in Paris 1716) zeigte der Akademie der Wissenschaften drei Modelle der *Clavecins à maillets* vor, in welchen die Saiten durch Hämmer in Vibration gebracht werden sollten. Die letztere Zeichnung unterscheidet sich gänzlich von der früheren von Schröter und Christofali, doch ist weder Marius noch Christofali in ihren Modellen als Muster genommen worden und die Schröter'schen Modelle trugen den Sieg davon. Schröter bemerkte bei dem Unterricht, den er auf dem Clavichorde und dem Flügel (dessen metallne Saiten von Feder- oder Rabenkielen, welche an den Tangenten befestigt waren, geschnellt und dadurch in Vibration gesetzt wurden) gab, dass seine Schüler an seinem Vortrage nicht gewannen, indem auf dem damals üblichen Flügel Modifikationen des Forte und Piano nicht möglich waren. Dieser Umstand brachte ihn auf den glücklichen Gedanken, ein Clavierinstrument zu erfinden, auf welchem man die Stärke und Schwäche des Tones

ganz in seiner Gewalt haben könne. Zur Erreichung dieses Zweckes schienen ihm Hämmer, welche an die Saiten schlagen, das beste zu sein. Er liess daher ein doppeltes Modell nach seiner Idee fertigen, welches er im Jahre 1717 dem Dresdener Hofe vorlegte, welcher aber keine Notiz davon nahm. — Das eine stellte einen Hammer vor, der sich in einer Art von Schraube bewegte, und die eine perpendiculäre kleine Stange vermittelt der Taste an die Saite stösst. Das andere bezweckte, den Hammer über die Saiten zu stellen, wurde aber von Schröter selbst für unausführbar gehalten und aufgegeben, da ihm die Metallfedern, die den Hammer nach dem Anschlage wieder zurückbringen, keine Dauer versprachen. (Im Jahre 1783 nahm Hillebrand dieses Prinzip wieder auf ohne besondern Erfolg, später Streicher in Wien, Wornum und Stodart in London, Pape in Paris u. A.) — Da Schröter zu unvermögend war, um das von ihm erfundene Instrument auf seine Kosten bauen lassen zu können, übernahm es gegen das Jahr 1726 Gottfried Silbermann (berühmter königl. polnischer und churfürstlich sächsischer Hof- und Land-Organbauher zu Freiberg). Dieser theilt demnach die Ehre der Erfindung mit Schröter. Seine Instrumente wurden nach und nach so berühmt, dass im Jahre 1747 Friedrich der Grosse schon sieben davon in seinem Besitze hatte; jedes wurde mit 700 Thalern bezahlt. — Die Silbermann'sche Mechanik fand in England viel Anklang und auch ein Deutscher, Zumpe, führte das Pianoforte im Jahre 1760 zuerst in London ein. Ein Deutscher, genannt

Backers Americus, übertrug daselbst die Hammermechanik auf die Flügel (Harpsichords). Am 16. Mai 1767 wurde der erste Flügel in London im königl. Theater in Coventgarten zuerst „producirt“. Der Theaterzettel lautete nach der Anonce einer Oper: „Am Ende des ersten Aktes wird Fräulein Brikler ein beliebtes Lied aus Judith singen, welches Herr Dibdin auf einem neuen Instrumente, Pianoforte genannt, begleiten wird“. — Die Mechanik, welche man jetzt die englische zu nennen pflegt, ist keine andere, als die verbesserte Silbermann'sche, also eine deutsche. Das Princip dieses Baues ward später durch Stein verdrängt, dessen Mechanismus als Gegensatz zu dem frühern sonderbarer Weise der deutsche ebenfalls genannt und lange Zeit unveränderlich von den deutschen Instrumentenmachern beibehalten wurde. Endlich übersiedelte die alte Silbermann'sche Mechanik von England nach Frankreich. — Allmälige Verbesserungen, deren Zahl Legion ist, führten zu der jetzigen Vollkommenheit, „und wir haben nun ein Instrument errungen, welches die höchste Begeisterung bei dem Publikum zu vermitteln im Stande,“ da mit der Vervollkommung der Instrumente zugleich auch die Vervollkommung der Technik bei den Virtuosen bis zum höchsten Grade gestiegen ist. Abgesehen von verschiedenen Principien des Baues in Deutschland, England und Frankreich wird die äussere Gestalt des Pianoforte in drei Hauptgestalten ausgeführt: in Flügelform, Tafelform und aufrecht stehender Form (Pianino's, Piccolo's). Die Hauptbestandtheile sind in allen

drei Hauptformen: 1) der Corpus oder Kasten; 2) der Rahmen mit Stimmstock, Anhaltleiste oder Platte u. s. w. mit dem Resonanzboden; 3) die Besaitung; 4) die Claviatur und deren Mechanismus. Die Concertflügel haben jetzt sieben Oktaven, kleinere Instrumente natürlich etwas weniger Umfang. Trotz des verschiedenen äusseren Formates bleibt deren Mechanismus (deutscher oder englischer), die Applikatur und die Stimmung im Kammerton immer dieselbe. Für das Pianoforte werden die Noten in zwei Systemen geschrieben, welche durch eine Klammer (Accolade) mit einander verbunden werden. Das obere System oder die obere Notenzeile mit dem Violinschlüssel gilt für die rechte Hand, das untere mit dem Bassschlüssel wird von der linken Hand gespielt. Doch nach Verhältniss der Höhe und Tiefe der Noten benutzt man für beide Hände auch beide Schlüssel. Die alten Componisten gebrauchten statt des Violinschlüssels den Diskantschlüssel in ihren Clavierstücken. Gehen die Noten der linken Hand über die Basstöne hinaus, so lässt man den Violinschlüssel eintreten, umgekehrt tritt der Bassschlüssel für die rechte Hand ein, wenn letztere in der Bassregion zu spielen hat. Auf dem Pianoforte ist es möglich, Griffe oder Akkorde von zwei, drei, vier und fünf Noten, wenn die Intervalle nahe beisammen liegen, anzuschlagen und der Triller ist auf allen Tasten ausführbar. Es bildet wegen seiner Vollstimmigkeit und dadurch, dass Harmonie und Melodie zugleich ausgeführt werden können, ein kleines Orchester, wenn auch nur von einerlei Klangfarbe. Daher können

Orchesterwerke für das Pianoforte übertragen werden, welche besonders durch vier Hände (*à quatre mains*) und noch mehr durch zwei Instrumente für vier oder acht Hände vollständig wiedergegeben werden können. Die Pianoforteliteratur ist auch am allermeisten vertreten, (da das Pianofortespiel gewissermassen zur Erziehung mit gehört), zumal es jetzt viele Componisten giebt, die nur für das Pianoforte schreiben oder schreiben können. Obgleich das Pianoforte am meisten als Soloinstrument benutzt wird, so dient es auch viel zur Begleitung des Gesanges. Es wird auch von anderen Instrumenten begleitet, daher giebt es Duo's, Trio's, Quartette u. s. w. für Pianoforte. Ihre Concerte werden auch mit Begleitung des Orchesters ausgeführt. Tritt das Pianoforte mit anderen Instrumenten auf, so wird es nicht als einstimmiges Instrument behandelt, sondern in der ihm eigenthümlichen Vollstimmigkeit. Das Studium der Harmonielehre wird durch das Pianofortespiel dem Musikstudirenden sehr erleichtert.

In das Bereich der Kammermusik gehört auch noch die Physharmonika und das Harmonium.

Die Physharmonika.

Franz Häckel (nach Anderen Hankel oder Häckl) wird als Erfinder genannt. Durch Kössling, Physharmonika- und Pianofortefabrikant in Leipzig und dem Orgelbauer Lachmann in Delitzsch wurde sie auch mit einem Flötenwerke bereichert um kleinen und armen Dorfkirchen einen Ersatz für die fehlende

Orgel zu bieten. — Dieses Tasteninstrument ist in seinem Innern mit Metallzungen versehen, welche durch die Luft eines Blasebalges in Vibration gerathen wenn auf den Tasten der Claviatur gespielt wird. Der Blasebalg wird durch zwei Tritte oder Pedale abwechselnd mit den Füßen regiert. Das stärkere und schwächere Treten bringt die Modifikationen des Forte und Piano hervor. Die Ansprache des Tones ist nicht ganz präcis, daher schnelle Passagen und Figuren sich nicht gut ausführen lassen. Die Natur des Instruments eignet sich mehr zu langsamen, getragenen Tonstücken in gebundener Spielart wie die Orgel. Bei Compositionen für Physharmonika und Pianoforte spielt die rechte Hand die Melodie auf der Physharmonika, während die linke Hand die Begleitung auf dem Pianoforte übernimmt, wenn nicht jedes Instrument einen besonderen Spieler erfordert. Die Noten für die Physharmonika werden wie bei dem Pianoforte in zwei Notensystemen für die rechte und linke Hand geschrieben.

Das Harmonium,

auch Kirchenmelodium genannt, ist eine vervollkommnete Physharmonika, jedoch mit präziser Ansprache des Tones, wodurch es in seiner Behandlung dem freieren, ungebundeneren Styl mehr zugänglich geworden ist. Es ist auch mit mehreren Registern versehen, welche verschiedene Blasinstrumente nachahmen. So ist z. B. bei den Harmonium's von Kaufmann in Dresden die Flöte sehr täuschend nachge-

ahmt. Alle Modificationen des Forte und Piano, so wie das Anschwellen und Abschwollen des Tones (crescendo und decrescendo) sind vermöge des stärkeren und schwächeren Druckes der Pedale durch die Füße gut ausführbar. Besonders nehmen sich Akkordfolgen in zerstreuter Harmonie vorzüglich schön aus. Der Umfang ist gewöhnlich vier und mehr Oktaven vom grossen C an und manche dieser Instrumente besitzen auch ein sechszehnfüssiges Register, wodurch die angeschlagenen Basstöne eine Oktave tiefer klingen. Es wird auch mit dem Pianoforte verbunden und es sind zu diesem Behuf auch Orchesterwerke für beide Instrumente übertragen worden. Jeder Pianofortespieler kann sich mit den Eigenthümlichkeiten des Instruments vertraut machen, besonders wenn er die verschiedenen Register geschickt zu mischen versteht.

Die Formen der Militairmusik.

Die Militairmusik hat keine besonderen Formen, sondern sie entlehnt alle möglichen Formen der übrigen Instrumental- und Vocalmusik. Die einzige Form, welche der Militairmusik speciell angehört, ist:

der Marsch.

Schon im dreissigjährigen Kriege war der Marsch bekannt, d. h. nur der langsame, und diente mit seinem ernsten, feierlichen Charakter bei militairischen

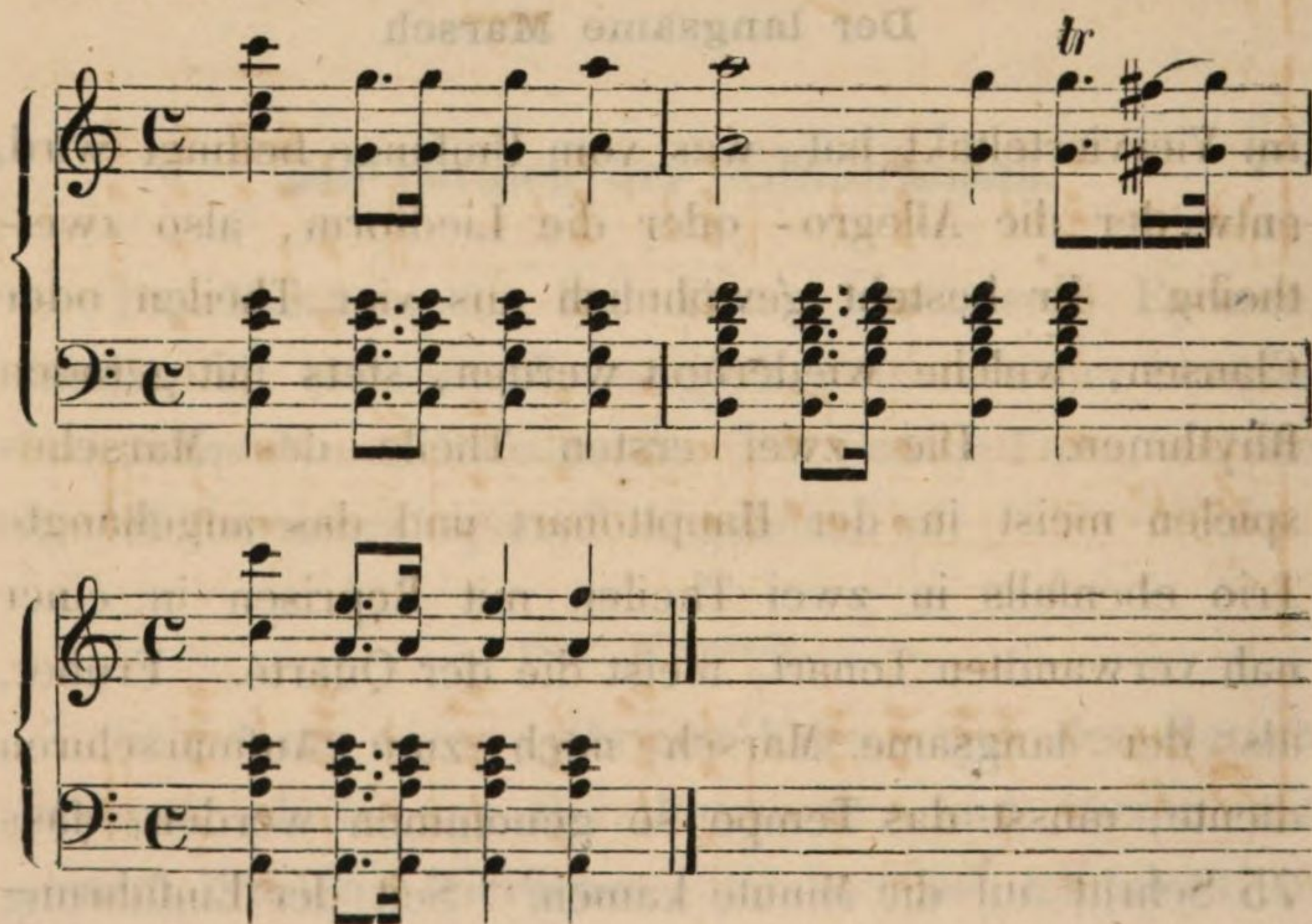
Paraden, Manövern und Revüen In den Feldzügen war er auch ein Mittel, die Krieger zur Tapferkeit anzuspornen. Beim Fortbewegen einer Truppe hat er den Zweck, abwechselnd entweder mit Trommeln oder Signalhörnern, der ganzen Janitscharenmusik oder Hornmusik, die Gleichförmigkeit der Schritte bei der Infanterie zu regeln, wobei selbst die physische Anstrengung der Marschirenden erleichtert wird. Bei der Cavalleriemusik übt er seinen Einfluss nicht bloß auf die Reiter, sondern auch auf die Pferde aus. Bei dem Militairmarsch tritt besonders das rhythmische Element in der schärfsten Ausprägung hervor. Dies beweist schon der Marsch den die Tamboure schlagen, die durch ihre Trommeln ohne bestimmten Ton, bloß durch gleichförmigen, scharf abgegrenzten Rhythmus die gleichmässige Fortschreitung der Soldaten zu Fuss ordnen.

Der langsame Marsch

im Viervierteltakt hat, was vom Umfange bedingt wird, entweder die Allegro- oder die Liedform, also zweitheilig. Er besteht gewöhnlich aus vier Theilen oder Clausen, welche wiederholt werden, stets mit geraden Rhythmen. Die zwei ersten Theile des Marsches spielen meist in der Haupttonart und das angehängte Trio ebenfalls in zwei Theilen mit Reprisen in einer nah verwandten Tonart, meist die der Quarte. Früher, als der langsame Marsch noch zum Aufmarschiren diente, musst das Tempo so genommen werden, dass 75 Schritt auf die Minute kamen. Seit der Einführung

des Geschwindmarsches ist er jedoch beim Militair zum Marschiren in Wegfall gekommen. Man benutzt ihn nur bei Revüen, wenn das Bataillon in Front steht und der General oder Oberst mit seiner Suite an der Front herunter reitet, um die Truppen zu begrüßen, während dem das Gewehr präsentirt wird und wird daher auch Parademarsch genannt. Wie schon erwähnt, hat der langsame Marsch in grösserer Ausdehnung weniger die vorher angedeutete strenge Form und hat als Triumphmarsch eine freiere Durchführung, worin auch ungleiche Rhythmen von drei, fünf und noch mehr Takten sich mischen können. Eine stereotype Hauptbegleitungsfigur hat den langsamen Marsch hauptsächlich zu charakterisiren, indem das zweite Viertel aus einer Dreisechszehntel-Note und einem Sechszehntheil besteht.

No. 43 a.



Der Geschwindmarsch,

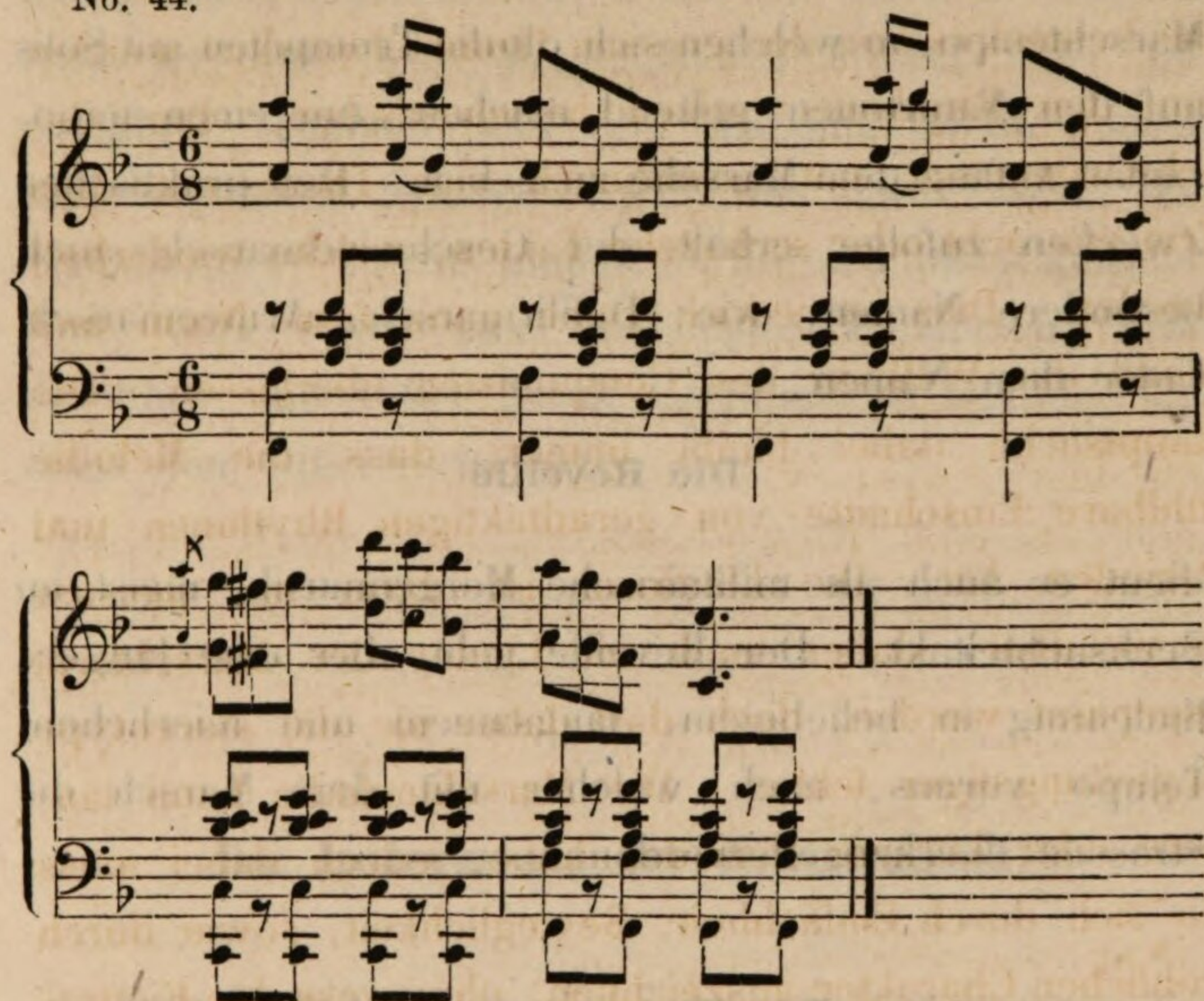
Pas rédouble, franz.; Quickmarch, engl.; wurde früher im Zweivierteltakt, jetzt aber fast nur im Allabreve-takt. Wie im langsamen Marsch kommen auf jeden Takt zwei Schritte, aber in schnellerer Bewegung, so dass 120 Schritt auf die Minute kommen. Die Hauptbegleitungsfiguren bestehen abwechselnd entweder: dass das erste und dritte Viertel angeschlagen und das zweite und vierte Viertel pausirt wird, oder das erste Viertel pausirt, das zweite in zwei Achteln und das dritte und vierte Viertel angeschlagen oder dass erste und dritte Viertel pausirt und das zweite und vierte Viertel wird mit den Mittelstimmen markirt.

No. 43 b.

The musical score is arranged in four staves. The top staff is labeled 'Trompi' and contains a melody in C major, 2/4 time. The second staff is for a woodwind instrument, also in C major, 2/4 time. The third and fourth staves are for a piano accompaniment, in C major, 2/4 time. The music features a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the third measure of the first staff. The piece ends with a double bar line.

Auch der Bass geht meist in halben Tonschlägen, die besonders von der grossen Trommel markirt werden um den Rhythmus scharf hervorzuheben. Der Geschwindmarsch hat gewöhnlich vier Theile mit dem Trio von acht oder sechzehn Takten, welche wiederholt werden. Dies ist jedoch keine ganz feste Norm und bleibt der Willkühr des Componisten überlassen. Die Hauptsache dabei bleibt immer, dass die Melodie fühlbare Einschnitte von geradtaktigen Rhythmen und Perioden hat. Die Liedform ist darin am meisten verwendbar, daher auch oft Lieder der Marschform angepasst werden, doch darf dabei nie die stereotype Begleitungsfigur fehlen. Die Marschmelodie kann längere oder kürzere Perioden habe, jedoch dabei muss sie sich durch Einfachheit, Beweglichkeit, sowie durch fröhlichen Charakter auszeichnen, ohne gesuchte Figuration und Modulation. Ihr Hauptzweck ist immer, „dass sie einen Reiz auf die Marschirenden ausübt,“ damit darnach leicht marschirt werden kann. Der Geschwindmarsch kann auch im Sechachteltakt geschrieben werden, worin sich jedoch die Begleitungsfiguren anders gestalten: das erste und vierte Achtel pausirt und das zweite, dritte, fünfte und sechste enthalten Noten, oder das zweite und fünfte Achtel pausirt und das erste, dritte, vierte und sechste Achtel werden vollstimmig angeschlagen.

No. 44.



Letztere Figur lässt sich beim Blasen leichter als die erstere ausführen und ist weniger anstrengend. Da im Sechachteltakt ebenfalls zwei Schritte auf einen Takt kommen, so sind daher ebenfalls die beiden Takthälften von den Bässen zu markiren. Um das Taktgefühl nicht zu verrücken, dürfen im Basse keine Synkopen angebracht werden, letztere sind aber in der Melodie zulässig. In der Marschmelodie können auch der gerade Allabrevetakt und der ungerade Sechachteltakt (oder Sechsvierteltakt) als gemischt vorkommen, dann aber sind die sechs Viertel im Allabrevetakt als zwei Vierteltriolen zu spielen, indem der Accent auf das erste und vierte Viertel fällt. Sehr oft hat der Geschwindmarsch eine kurze Einleitung (Intrata) von zwei oder

vier Takten meistens ohne Auftakt, aber ebenfalls im Marschtempo, in welchen sich oft die Trompeten mit Solis auf den Naturtönen geltend machen, um einen imposanten Anfang dem Marsche zu geben. Den praktischen Zwecken zufolge erhält der Geschwindmarsch auch besondere Namen, wie: Defilirmarsch, Armeemarsch. Unter dem Namen:

Die Reveille

dient er auch als militairische Morgenmusik, meist im Sechsstücktakt. Der Reveille geht aber eine längere Einleitung in beliebigem, langsamem und feierlichem Tempo voraus, nach welcher mit dem Marsch die Strassen durchzogen werden.

Der Trauermarsch,

(Marcia funebre), welcher auch in der Orchestermusik seine Verwendung findet, dient eigentlich dazu, heimgegangenen Militairpersonen von Range auf dem Gange nach dem Friedhof die letzte Ehre zu erweisen. Selbstverständlich hat er die Form eines langsamen, ernststen Marsches, der gleichsam die Trauer über den Dahingeschiedenen ausdrückt, wozu man eine Molltonart wählt. Das Trio wird als Gegensatz in Dur genommen, dessen Ausdrucksweise gleichsam die Hoffnung auf ein Wiedersehen malt, oder auch „dass der Verblichene aller Sorgen und Leiden des Erdenlebens überhoben ist.“ (In manchen Ländern besteht der Trauermarsch bei gewöhnlichen Soldaten, Unteroffizieren

und selbst Militairmusikdirectoren bei deren Beerdigung entweder aus dem langgehaltenen Wirbel einer gedämpften Trommel und drei kurzen, durch Pausen unterbrochenen Schlägen oder aus zwei Tönen des Signalhornes, welche gleichfalls durch Pausen getrennt sind, oder durch zwei gedämpfte Trompeten; denn die Ehre, mit voller Musik begraben zu werden, bedingt den Officierscharakter.

Die Instrumente der Militairmusik.

Eine feste Norm in der Besetzung von Instrumenten bei der Militairmusik giebt es nicht. Die Abweichungen in der Besetzung wird auch durch die Anzahl der Musiker bedungen, welche dazu verwendet werden, oder verwendet werden dürfen, denn die Regimentskasse bezahlt nur eine bestimmte Anzahl Musiker, und die Bezahlung der überzähligen Mannschaft wird durch Officiersbeiträge gedeckt. Die Zeit hat natürlich mit der Verbesserung der Instrumente viele Veränderungen hervorgerufen. Neue Instrumente tauchten auf, wodurch andere als nicht mehr zweckmässig bei Seite gelegt wurden. Nur in neuerer Zeit konnte die Militairmusik mehr geregelt werden, wozu die Erfindung der Ventilinstrumente einen besseren Anhaltspunkt gab und einen grossen Aufschwung nahm.

Die Infanteriemusik

hat in ihrer Entstehung kein bestimmtes Geburtsjahr nachzuweisen, da die Geschichte darüber keinen Nachweis giebt. Theodor Rode giebt in einem Sendschreiben an den Director des Garde-Corps, W. Wieprecht in Berlin, über die Geschichte der preussischen Infanteriemusik folgende Notizen: „Die sogenannte Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps bestand vor 1805 aus zwei grossen Flöten, zwei Oboen in C, zwei Clarinetten in C, B oder A, zwei Fagotts, zwei Inventions-Waldhörnern, zwei Inventionstrompeten und zwei Bassposaunen. Im Jahre 1805 (denn im Feldzuge von 1806 hatte man schon die nachfolgenden Instrumente bei der Infanteriemusik) führte man die F- und Es-Clarinetten, die Piccolo- oder kleine Flöte, den Serpent und das Contrafagott, dann die sogenannten Schlaginstrumente, als: grosse und kleine Trommel, Triangel und Becken bei unserer Infanteriemusik ein. Mit dieser Besetzung begnügte man sich bis zum Jahre 1815. Nach Abschluss des Friedens hatte man die Bassets (Bassethörner oder Altklarnetten), die englischen Basshörner (deren Instrumentkörper von Holz und nach oben gerichtete Stürze von Kupfer oder Messing). Diese zwei letztgenannten Instrumente zeigten sich wegen ihrer Construction bei mehrjährigen Gebrauch als zu schwachtönend und deshalb unpraktisch für die Infanteriemusik. Im Jahre 1816 vertheilte man stimmgemäss die Posaunen nach

Alt-, Tenor- und Bassposaunen. Von 1817 bis 1827 erfanden der Kammermusikus Stölzel und der Bergoboist Blühmel, ein Schlesier, die chromatischen Ventilinstrumente. Quellen hierüber sind die Akten des königlichen Ober-Bergamtes zu Berlin. Blühmel erfand im Jahre 1827 die ersten konischen Drehbüchsen-Ventile. Wie man im Allgemeinen annimmt und vom Blühmel'schen Standpunkt aus es auch glaubwürdig erscheint, hatte derselbe schon 1817 die chromatischen Ventile erfunden und drei solcher in demselben Jahre an ein Waldhorn setzen zu lassen. Stölzel hat dann Blühmel dieses Waldhorn abgekauft, nach Berlin gekommen, es für seine Erfindung ausgegeben und für Preussen darauf ein zehnjähriges Patent erhalten.

Nachdem nun diese für die Militairmusik überaus wichtige Erfindung der Ventile da war, führte man 1828, indem schon seit einigen Jahren die Waldhörner mit Ventilen versehen waren, ein chromatisches Althorn statt der Altposaune und chromatische Trompeten mit Blühmel'schen Ventilen ein, die aber später bei den meisten Corps durch Trompeten mit Wiener Ventilen ersetzt wurden. 1829 erfolgte die theilweise Einführung des Harmoniebasses (eigentlich Klappenhornbass mit neun Klappen). Dieser erwies sich in der Tiefe nicht tonfüllend und man setzte ihn auch bald zurück, und führte schon neben diesem im Jahre 1832 den Bombardon mit Wiener Ventilen, und bei manchen Corps die chromatische Tenorposaune mit denselben Ventilen ein. Die Blechinstrumente, welche nach 1838 in der preussischen Militairmusik

eingeführt sind, als consequente Durchführung meist den österreichischen Instrumenten nachgebildet.

Die Infanteriemusik war daher schon 1838 ein geschlossenes Ganze, das später keine wesentlichen Veränderungen erlitten hat. Es wirkten darin grosse und kleine Flöte, je nach den Tonarten gebrauchte man C- und F-Clarinetten, oder B- und Es-Clarinetten, auch A-Clarinetten, Bassethörner, Oboen, Fagotts, Contrafagott, englisch Basshorn, Serpent; dies waren die Holzinstrumente; die Blechinstrumente bestanden aus vier chromatische Wald- oder Ventilhörnern, vier Ventiltrompeten, chromatisches Althorn (statt der Altposaune), Tenorposaune ohne Ventile, auch mit denselben, Bassposaune, Harmoniebass und Bombardon. Die Schlaginstrumente bestanden aus grosser Trommel, kleiner Trommel (oder der Wirbeltrommel von Holz), Triangel und Becken. Die späteren Veränderungen betrafen meist die Bassinstrumente, indem Contrafagott, englisch Basshorn, Serpent, Bassposaune, Harmoniebass und Bombardon wegfielen und dafür die Tuba (Contrabasstuba), Tenorbass, (Tenortuba) Tenorhorn, Baryton oder Euphonion eintraten.

Viele dieser Instrumente sind schon bei der Orchester-musik besprochen worden und es ist hier bei manchem nur wenig hinzuzufügen.

Die Piccolflöte oder Oktavflöte in Es.

Die übliche Bezeichnung in Es ist unrichtig, denn da auf dieser Flötenart der Ton c nicht wie c son-

dern einen halben Ton höher wie des klingt, so muss sie eigentlich Piccolflöte in Des geschrieben werden. Sie hat denselben Tonumfang wie die schon angeführte kleine Flöte, nur dass ihre Töne einen halben Ton höher klingen. Aus diesem Grunde werden ihre Noten einen halben Ton tiefer gesetzt. In einem Tonstücke aus Es-dur bläst sie daher D-dur, in As-dur G-dur u. s. f. Man wählte diese Stimmung, weil die Flöte sich in Kreuztonarten leichter handhaben lässt, da die Infanteriemusik meist aus B-Tonarten spielt. Da die tiefste Oktave wenig Schallkraft besitzt, so werden nur die Töne vom zweiten d an benutzt. Sie wird melodieführend verwendet und verstärkt daher die Melodie der Es- und B-Clarinette eine Oktave höher. Die für sie geschriebenen Noten klingen der Schreibart nach eine kleine None höher.

No. 45. Octavflöte in Es. (Des.)

Schreib-
art.

8va

Klang.

Man benutzt auch zuweilen grosse Flöten in Es, die in derselben Weise (einen halben Ton tiefer) notirt werden und deren Noten einen halben Ton höher klingen.

Die Hoboe,

welche zu zweien gesetzt wird, dienen als begleitende Mittelstimmen; jedoch wird die erste Hoboe auch melodieführend verwendet. Früher gab es bei der Infanteriemusik auch Hoboen in Es, wo der Normalton C wie Es klingt, daher ihre Noten eine kleine Terz tiefer gesetzt wurden, damit sie in den B-Tonarten leichter mitwirken konnten. Die Hoboe in Es ist in ihrer Schreibweise der Es-Clarinetten ähnlich.

Die Clarinette

ist ein Hauptinstrument in der Infanteriemusik und man gebraucht sie in verschiedenen Dimensionen oder Stimmungen. Die Wahl ihrer Stimmungen richtet sich nach den Tonarten aus welchen die Tonstücke gehen. Bei der Marschmusik nahm man vorzugsweise C- und F-Clarinetten, weil ihre Tonfarbe hell und durchdringend ist, doch sieht man jetzt meist davon ab und setzt statt diesen B- und Es-Clarinetten, denen auch eine hohe As-Clarinette beigelegt wird. Die F-Clarinette wird eine Quarte tiefer, die Es-Clarinette eine kleine Terz tiefer notirt, weil bei der ersteren der Normalton C wie F, eine Quarte höher und bei letzterer C wie Es klingt, eine kleine Terz höher.

No. 46. Clarinette in F.

Schreib-
art.

Klang.

Clarinetten in Es.



Bei der As-Clarinetten ist die Notation eine kleine Sexte tiefer, weil der Ton c wie As eine kleine Sexte höher klingt.

No. 47. Clarinette in As.

Schreib-
art.

Klang.

Damit die Schallkraft der Clarinetten nicht unterdrückt werde von den Blechinstrumenten, werden besonders die B-Clarinetten mehrfach besetzt, gleich den Violinen und Bratschen in der Streichmusik und man vertheilt sie meist dreistimmig: Clarinetto I^o in B, Clarinetto II^o in B und Clarinetto III^o in B. In den Arrangements von Tonstücken aus der Orchestermusik übernimmt die erste B-Clarinetten die Noten der ersten Violine, die zweite B-Clarinetten die Noten der zweiten Violine und die dritte Clarinetten die Noten der Bratsche im Allgemeinen. Die Es-Clarinetten verstärkt die Melodie der ersten B-Clarinetten, indem sie mit ihr unisono oder eine Oktave höher geht. In besonderen Ton-

stücken wird auch eine besondere Solo-Clarinetten in B verwendet. Die As-Clarinetten dient demselben Zwecke, wie die Es-Clarinetten, indem sie die Melodie der B-Clarinetten meist eine Oktave höher verstärkt. Die Clarinetten noch durch Cornette verstärken zu wollen, würde der Infanteriemusik ihren wirklichen Charakter rauben, da ohnedem schon die Blechinstrumente vorwiegend, indem schon viele der früheren Holzinstrumente in Wegfall gekommen sind, besonders da die Melodie auch gewöhnlich durch eine Solotrompete und von einem Tenorhorn oder Althorn in der tieferen Oktave verstärkt wird. Besser also ein Paar Clarinetten mehr als weniger.

Die Fagotte

werden zur Ausfüllung benutzt, oder der erste Fagott führt auch zuweilen die Melodie der B-Clarinetten eine Oktave tiefer mit und der zweite Fagott unterstützt die Bassstimme. Da ihre Schallkraft gegen die Blechinstrumente zurück steht, so werden sie in manchen Corps durch Euphonions in derselben Tonlage unterstützt.

Die Hörner,

früher als Naturinstrumente zu vierten gesetzt, wurden in verschiedenen Stimmungen verwendet, wie z. B. Es- und As-Hörner. Die jetzigen Ventilhörner als ausfüllende Mittelstimmen, sind gewöhnlich in einerlei Stimmung, meistens in F. Die Verwendung der Ventilhörner geschieht auf dieselbe Weise wie bei den

einfachen Hörnern, nur mit dem Unterschiede, dass der Componist keine gestopften Töne zu vermeiden hat, da diese durch die Ventile zu ermöglichen sind und gleiche Schallkraft mit den natürlichen Tönen haben. Ist die F-Stimmung angenommen, so ist die Schreibweise eine Quinte höher, da wie bei dem Horne ohne Ventile in F, die Noten eine Quinte tiefer erklingen. In Tonstücken aus F-dur spielen die Ventilhörner also C-dur, aus As-dur in Es-dur, aus B-dur in F-dur, aus Es-dur in B-dur u. s. f. In Stücken und Molltonarten ist es dasselbe Verhältniss: in einem Tonstück aus F-moll erhält daher das Ventilhorn in F die C-moll-Vorzeichnung (drei Bee).

No. 48. Corni (ventil) in F.

Notirung.

Klang.

Von den Tönen über das hohe g ist abzusehen, da die höher liegenden schwer zu intoniren sind und mögen den Virtuosen überlassen bleiben. Auch auf die tiefsten Töne leistet man Verzicht, da für diese andere Instrumente, wie das Tenorhorn, der Baryton und das Euphonion da sind. Durch vier Hörner ist man im Stande die Harmonie gehörig zu decken, werden auch noch theilweise im Forte durch Alt- und

Tenorhörner unterstützt. Das erste Horn wird auch zu Solostellen verwendet und das vierte zu begleitenden Akkordfiguren, auch zuweilen zur Verdoppelung der Melodie in der ihm zukommenden Region. Es ist jedenfalls ein Missgriff, die Hörner in der Infanteriemusik durch Althörner (in Trompetenform), vielmehr durch Altcornets ersetzen zu wollen, wie es schon geschehen. Ein aufmerksamer Beobachter wird den fehlenden Hornton in einem Corps bald vermissen. — Wenn auch das Ventilhorn nicht ganz den eigenthümlichen Ton des natürlichen Hornes (ohne Ventile) besitzt, so ist das Colorit des Horntones durch kein anderes Instrument zu ersetzen. Die Blechinstrumentenmacher haben sich viele Mühe gegeben, das Horn durch ein anderes Ventilinstrument vertreten zu lassen, aber die Versuche missglückten. Selbst das zu diesem Zweck (1834) gebaute sogenannte „achromatische oder englische F-Horn mit vier Ventilen in Form eines Cornets“ (von J. Riedel in Presburg), „um die Form des Waldhorns für Militärmusik zu verbessern“ fiel nicht genügend aus. Die Hörner werden immer ihren Effekt machen, wenn auch der Schallbecher nicht nach vorn gekehrt ist.

Die Ventiltrompeten

werden gewöhnlich zu vieren gesetzt meist in der Es-Stimmung, doch ist die Besetzung in den verschiedenen Ländern sehr ungleich. In manchen Corps sind noch zwei hohe B-Trompeten (Alttrompeten) beigelegt, auch wohl noch extra eine Ventiltrompete in C. Im

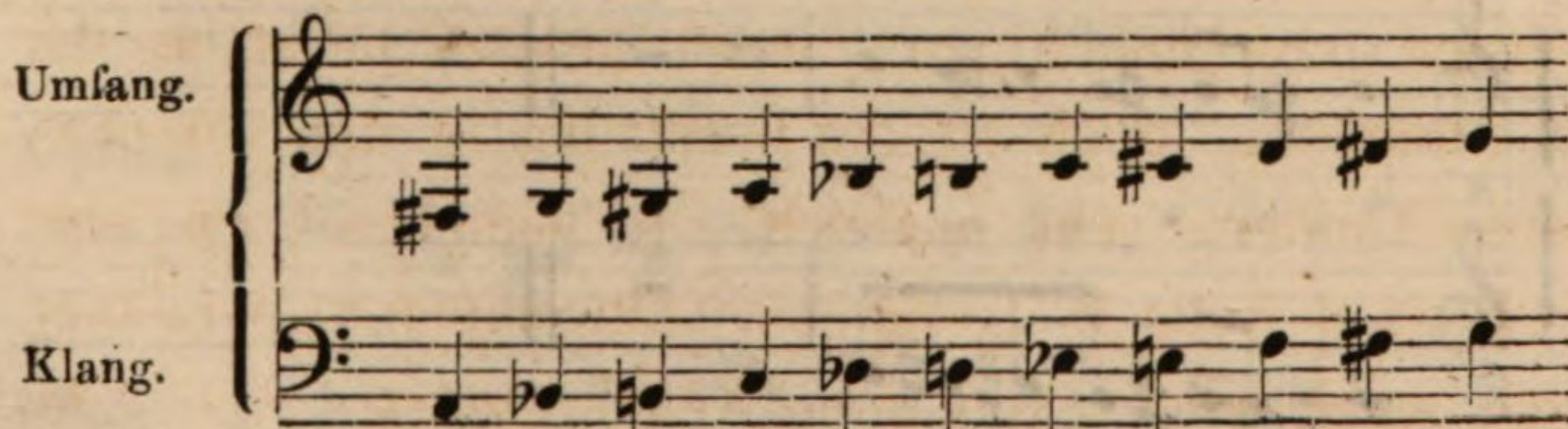
allgemeinen werden sie wie in der Orchestermusik behandelt, nur dass die erste Trompete gleichsam Solo zur Melodieführung häufig verwendet wird. Ihre höchsten Töne müssen geschont werden (von e bis g), da ihre Intonation schwieriger als auf der natürlichen Trompete ist. Die zweite, dritte und vierte Trompete werden als harmoniefüllend verwendet, besonders vom kleinen bis zum eingestrichenen g, daher sie in dieser Tonlage auch zur Unterstützung der Hörner dienen. Doch ist in ihrer untergeordneten Begleitungsart die Benutzung des charakteristischen „Zungenschlages“ keinesweges ausgeschlossen. In der Marschmusik macht die Benutzung der Trompeten zu fanfarähnlichen Tonphrasen viel Effekt und giebt dem Marsche einen lebhaften, fröhlichen Charakter.

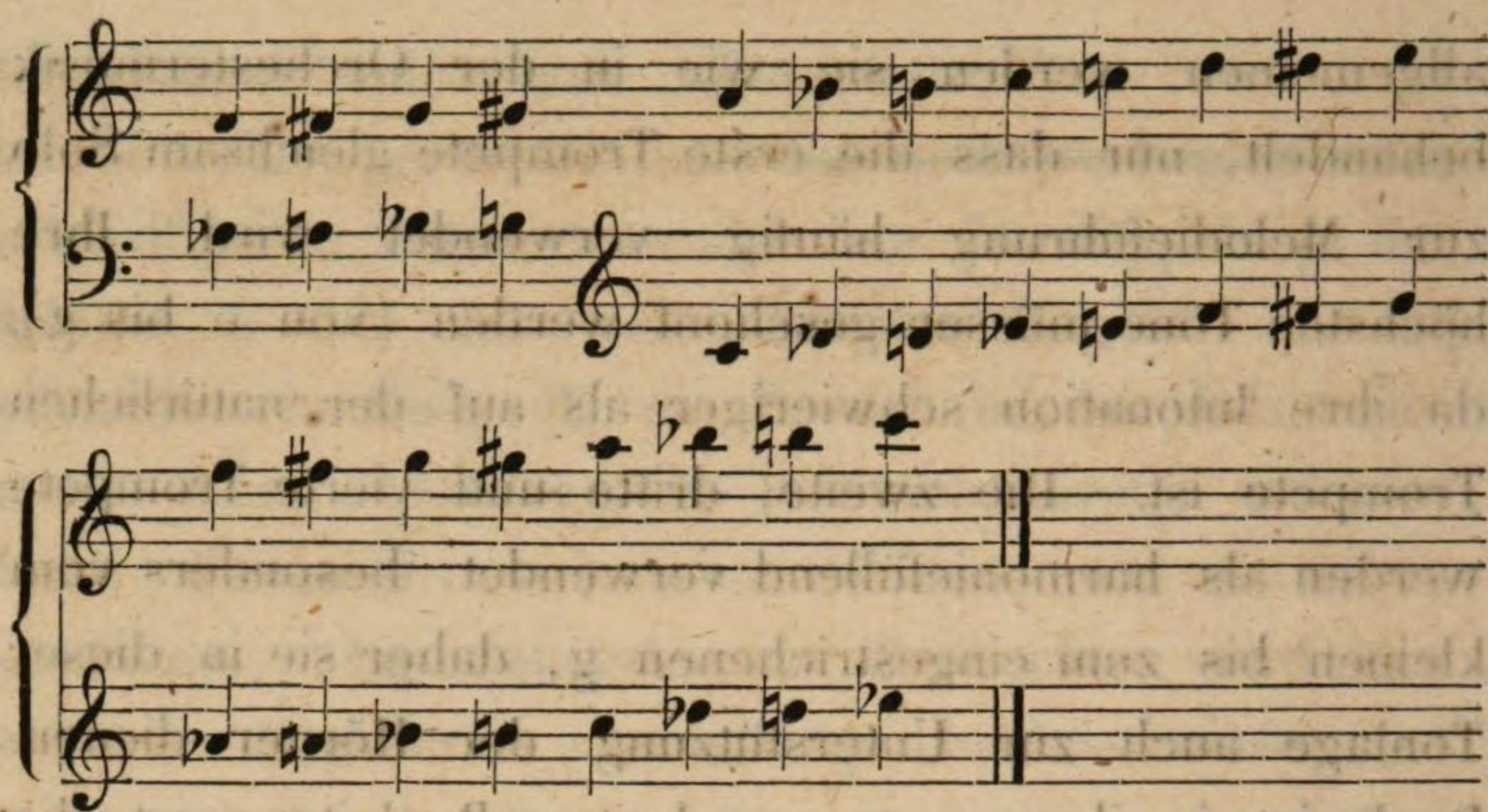
Das Althorn,

(Bugle alto) ist als Ventilinstrument in Cornet- oder in Trompetenform, und besitzt folgenden Tonumfang: vom kleinen fis bis zum dreigestrichen c der Schreibart nach.

Die Stimmung ist jetzt vorzugsweise in Es, auch in D. Auf dem Althorn in Es klingt der vorstehende Umfang eine kleine Sexte tiefer wie beim Es-Horn.

No. 49. Althorn in Es.



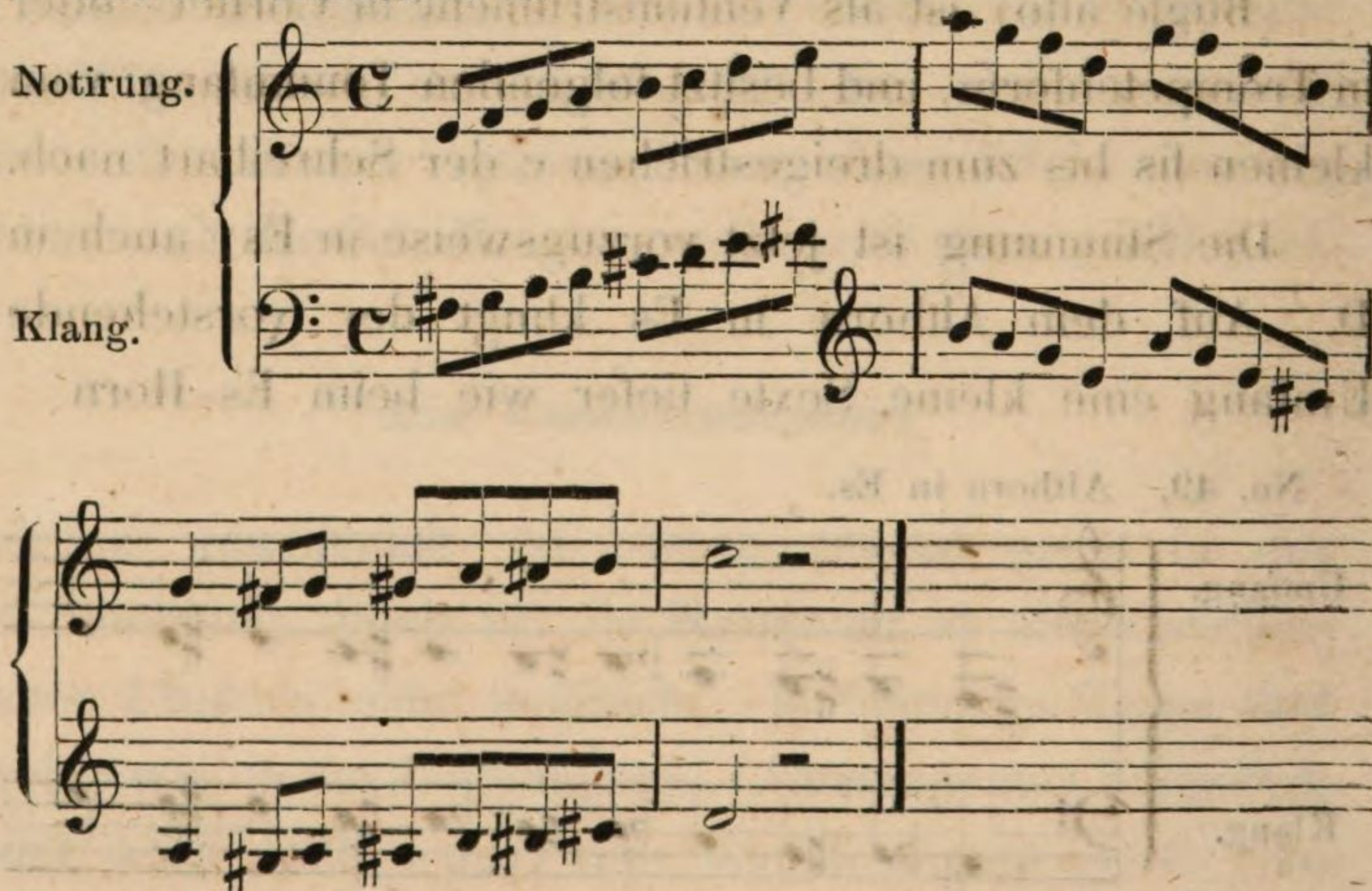


In einem Tonstücke aus Es-dur bläst daher das Alhorn in Es, C-dur, aus B-dur in G-dur u. s. f. Ihre Noten sind daher eine kleine Sexte höher zu notiren als sie klingen sollen. In der D-Stimmung klingt jede angeblasene Note eine kleine Septime tiefer, weil der Normalton c wie d eine kleine Septime tiefer liegt, daher die Notation eine kleine Septime höher geschieht.

No. 50. Alhorn in D.

Notirung.

Klang.



Bläst das Althorn in D C-dur, so kann man ihren Klang auch vor Augen haben, wenn man sich die Violinnoten als Altnoten ansieht mit der D-dur Vorzeichnung. Sie werden meist wie die Hörner auch in ihrer Schreibweise behandelt, besonders wenn sie die Stelle der letzteren versehen. Doch kann das Althorn auch die Stelle der Altposaune vertreten, da es gewissermassen eine Altposaune mit Ventilen ist. Die brauchbarste Tonreihe ist die Mittellage in der Tiefe nicht unter e und in der hohen Oktave nicht über a. (S. Beisp. Nr. 50.)

Die Althörner nehmen gewissermassen den Raum ein zwischen den Trompeten und den Tenorhörnern, vermischen sich aber auch mit den Tönen der dritten und vierten Trompete. Dem ersten Althorn kann auch ein Solo zugetheilt werden.

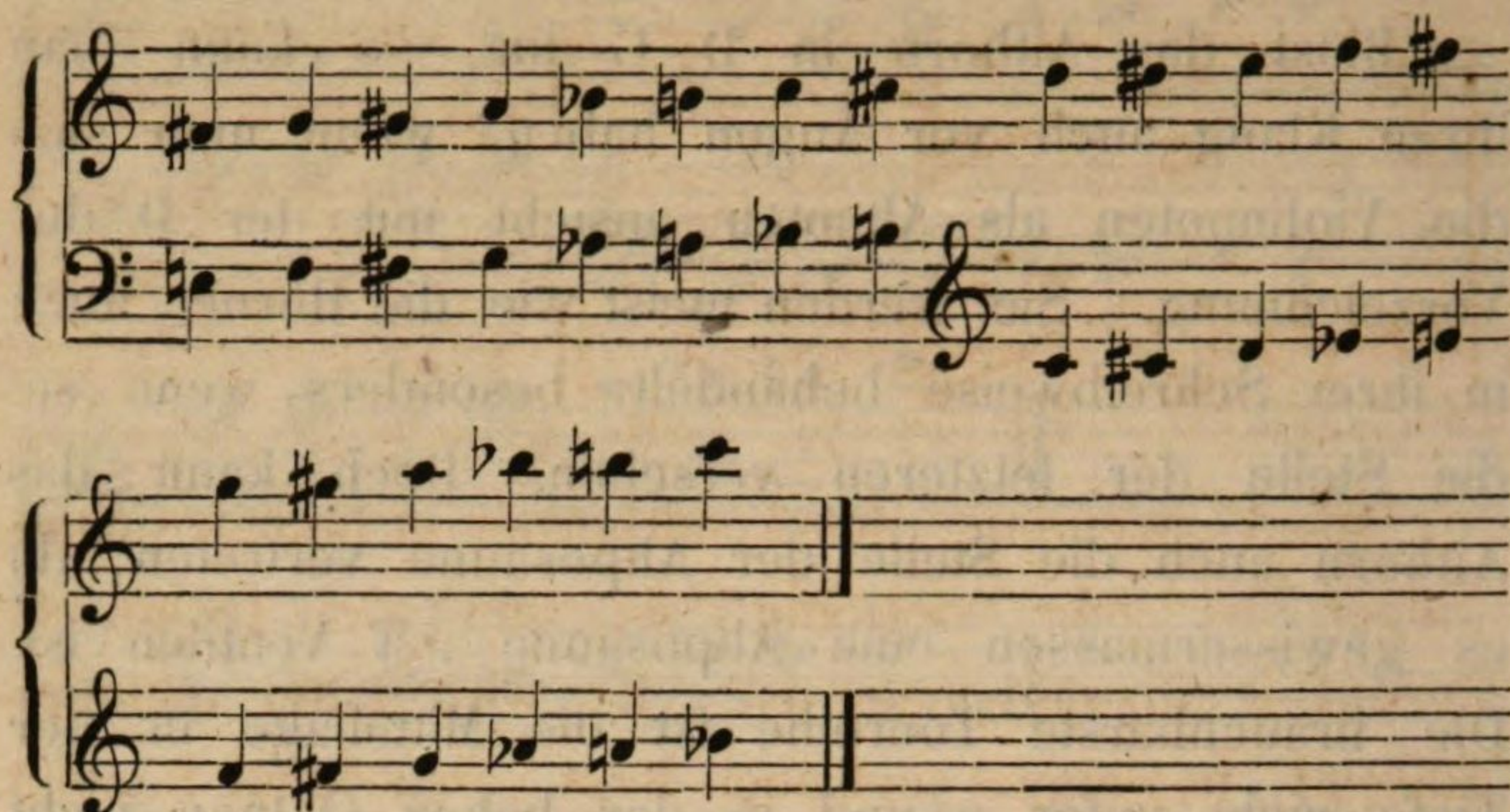
Das Tenorhorn

findet man theilweise in Tuba- oder Fagottform mit der Schallstürze nach oben gekehrt oder in Trompeten oder Cornetform. Durch die Ventile erhält es folgenden Umfang: vom kleinen g bis zum zweigestrichenen c der Schreibart nach.

No. 51. Tenorhorn in B (oder auch Euphonion.)

Umfang. {

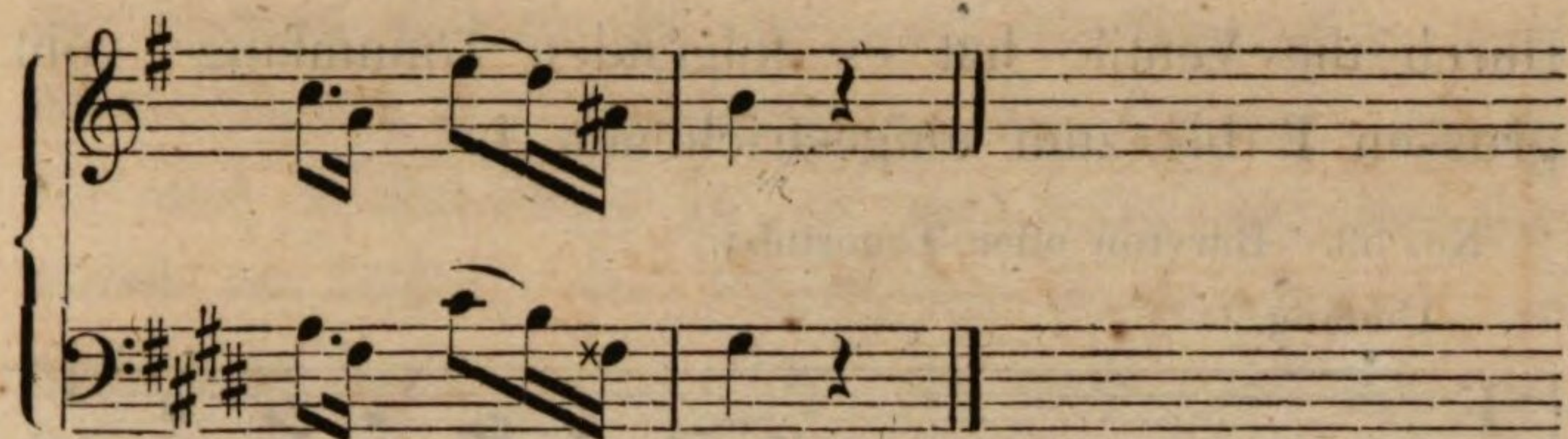
Klang. {



Die Stimmung ist meist in B oder A. Der vorstehende Umfang klingt eine grosse None tiefer bei dem Tenorhorn in B. Früher notirte man es im Bassschlüssel oder im Tenorschlüssel, jetzt jedoch wohl überall im Violinschlüssel. Bei der Notation im Bassschlüssel oder Tenorschlüssel wurden die Noten einen ganzen Ton höher gesetzt, da der Normalton C wie B, einen ganzen Ton tiefer klingt. Im Violinschlüssel, dessen Noten eine Oktave höher liegen, muss daher die Notation eine kleine Septime höher geschehen. Wie bei anderen Instrumenten in B, klingt daher die Tonleiter in C, wie die Tonleiter in B. Bei dem Tenorhorn in A klingt der Normalton C wie A, wie bei der A-Clarinetten, nur eine Oktave tiefer, der Schreibart nach im Violinschlüssel.

No. 52. Tenorhorn in A.

Notirung.



Die Verwendung des Tenorhornes in beiden Gestaltungen ist sehr vielseitig, da ihm viel technische Fertigkeit abzugewinnen ist. Es wird daher melodieführend, begleitend und auch Bass verstärkend benutzt. Am vortheilhaftesten wird die Mittellage des Instruments verwendet. Schon der Name Tenorhorn weist darauf hin, dass es in der Tenorlage und daher sich im Allgemeinen zwischen den Althörnern oder Ventilhörnern und den Bassinstrumenten, den Tubas, bewegt. Ob das Tenorhorn in Fagottform besser als das in Cornetform, lässt sich mit Bestimmtheit nicht sagen, denn es mag dabei sowohl auf das Instrument selbst, als auf den Bläser ankommen. Selbstverständlich wird in der Infanteriemusik nur die B-Stimmung benutzt, da diese meist aus B-Tonarten spielt.

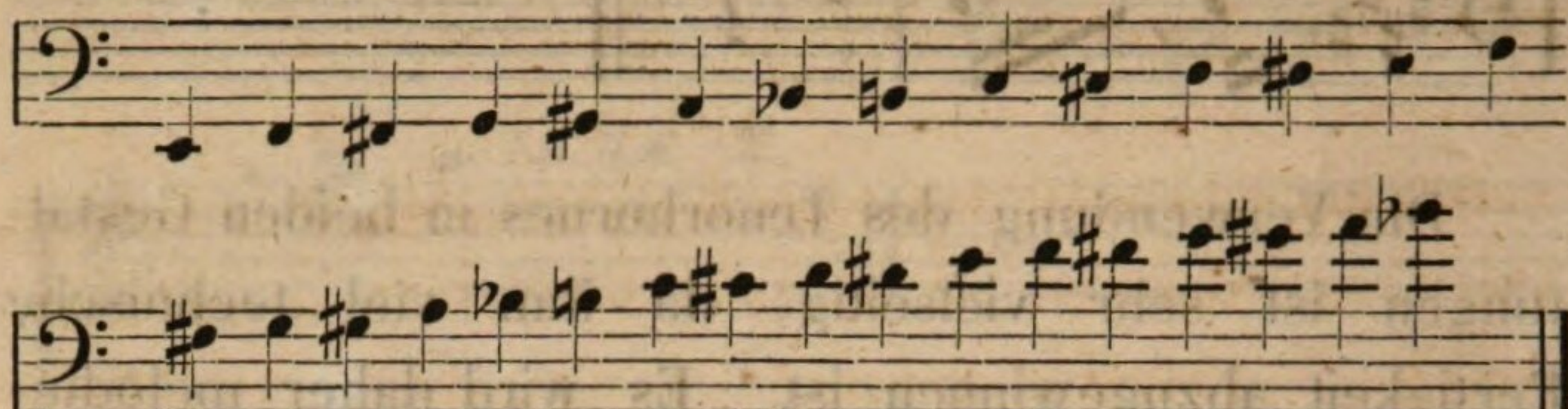
Der Baryton,

oder Tenortuba kann als eine Abart des Tenorhornes bezeichnet werden und findet sich nur in der Tubaform. Es unterscheidet sich von dem Tenorhorn durch seine erweiterten Röhren. Er wird im Bassschlüssel notirt, steht in der C-Stimmung und ist daher in seinem Klange mit den Noten übereinstimmend wie der Fagott.

Durch die Ventile hat es folgenden Tonumfang: vom grossen E bis zum eingestrichenen b.

No. 53. Baryton oder Tenortuba.

Umfang.



sie klingen sollen. In der mittlern Tonregion dient es zu zweien zur Unterstützung der Fagotte. In der B- und A-Stimmung ist es mehr bei der Messingmusik zu finden. Die Klangfarbe ist angenehm, voll und dem Horntone ähnlich. Es kann auf ihm viel Fertigkeit erlangt werden und eignet sich zu Solovorträgen und wird daher auch melodieführend behandelt. Der Concertmeister Sommer in Weimar wird im Jahre 1842 als Erfinder genannt.

Die Posaunen

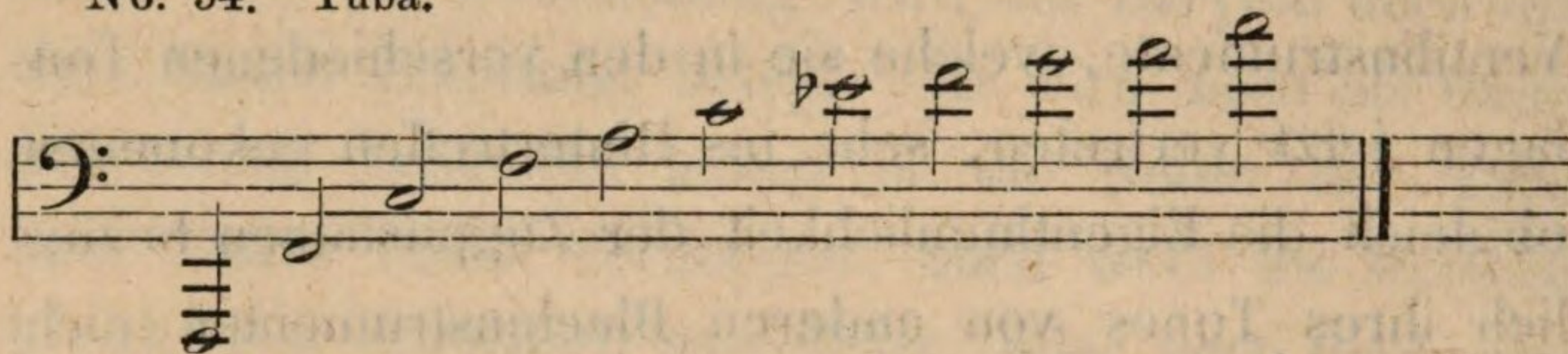
in ihren verschiedenen Dimensionen sind durch die Ventilinstrumente, welche sie in den verschiedenen Tonlagen jetzt vertreten, sehr ins Hintertreffen gekommen, obgleich die Eigenthümlichkeit der Zugposaunen bezüglich ihres Tones von anderen Blechinstrumenten nicht ersetzt worden ist. Die Ursache ihrer Verdrängung kann bloß in dem Umstande gesucht werden, daß ein Ventilinstrument sich beim Marschiren leichter Handhaben läßt, als eine Zugposaune. Die Ventilposaune ist kein Ersatz für die Zugposaune und hie und da hält man wenigstens die Tenorbassposaune für nicht ganz entbehrlich, da Letztere als Soloinstrument sehr vielseitig verwendet werden kann, besonders auch zur Melodienverdoppelung. Man wird es solchen Musikdirektoren Dank wissen, welche wegen der etwas unbequemerer Handhabung die Posaunen (mit Zug) doch nicht ganz opferten. Ueberhaupt scheint die Entfernung der Posaunen theilweise auch im Ergebniss

der Mode gewesen zu sein. Nur bei der Cavalleriemusik ist wenigstens die schwierige Handhabung zu Pferde ein triftigerer Grund sie zu entfernen.

Die Tuba,

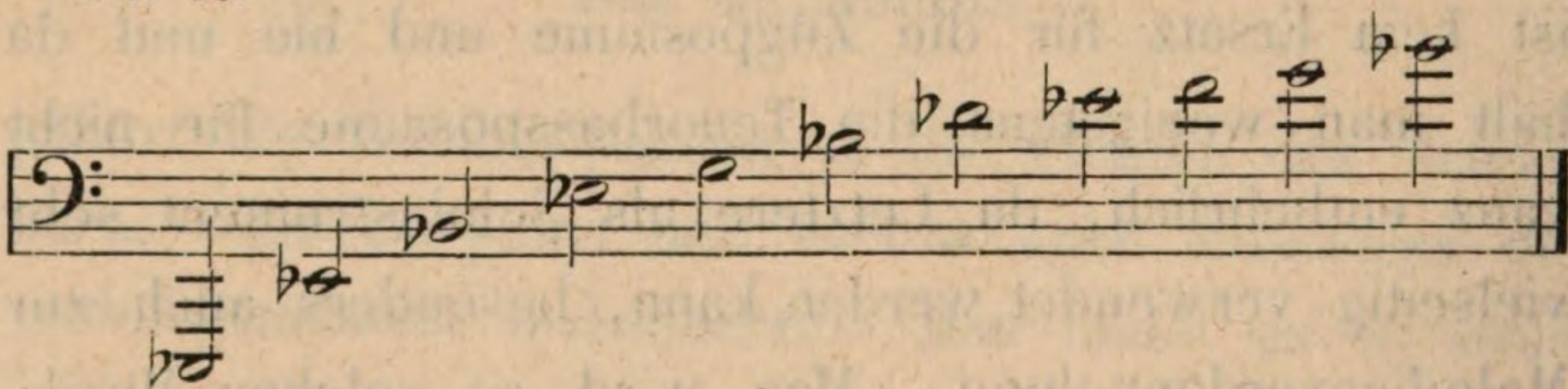
als das tiefgehendste Bassinstrument verdient mit Recht den Namen Contrabasstuba. Wie jedes andere Blechinstrument hat es seine bestimmten Naturtöne, nur dass sie in einer tiefern Region liegen: Contra F, gross F, klein c, f, a, eingestrichen c, es, f, g, a und zweigestrichenes c.

No. 54. Tuba.



Noch andere Basstuben geben dieselben Naturtöne einen ganzen Ton tiefer, also von Es aus: Es, Es, B, es, g, b, des, es, f, g, b.

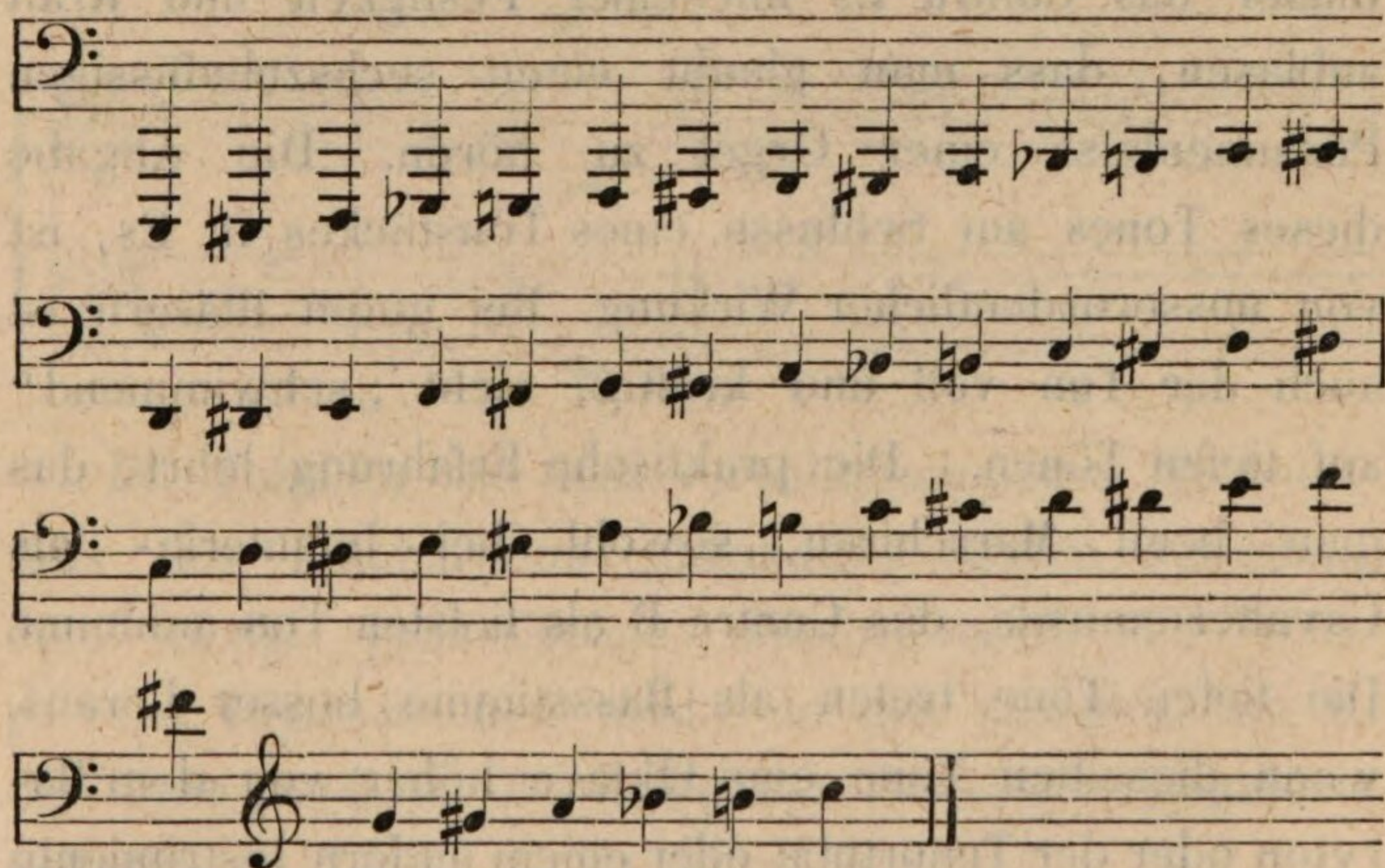
No. 55.



Die erstere steht also gleichsam in F, und die zweite Art in Es. Auf die Notirungsweise übt dies jedoch keinen Einfluss aus, denn man schreibt die Noten der Tuba so, wie sie klingen sollen, als wenn

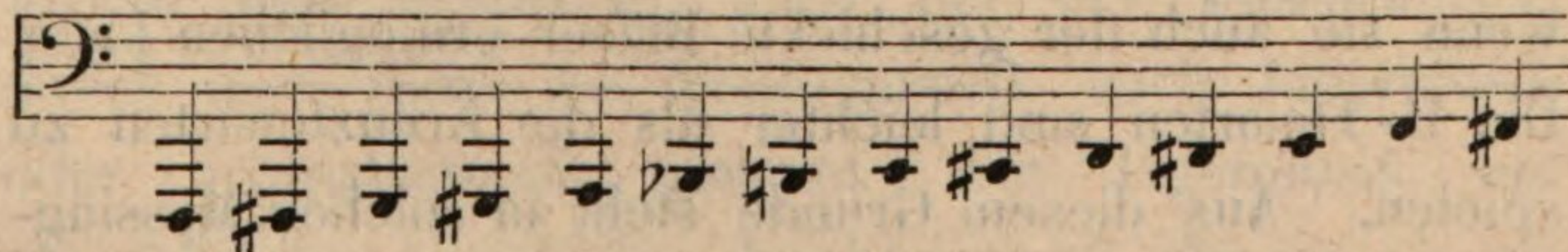
sie in C gestimmt wären. Bei doppelter oder mehrfacher Besetzung der Tuba ist es jedenfalls vorthailhaft für die Egalität der Töne, wenn man dazu Instrumente mit diesen verschiedenen Naturtönen nimmt, da manchmal einige Töne auf einem Instrumente besser sind, als auf einem andern mit andern Naturtönen. Durch vier Ventile stellt sich folgender Umfang heraus, vom Contra C bis zum zweigestrichenen c;

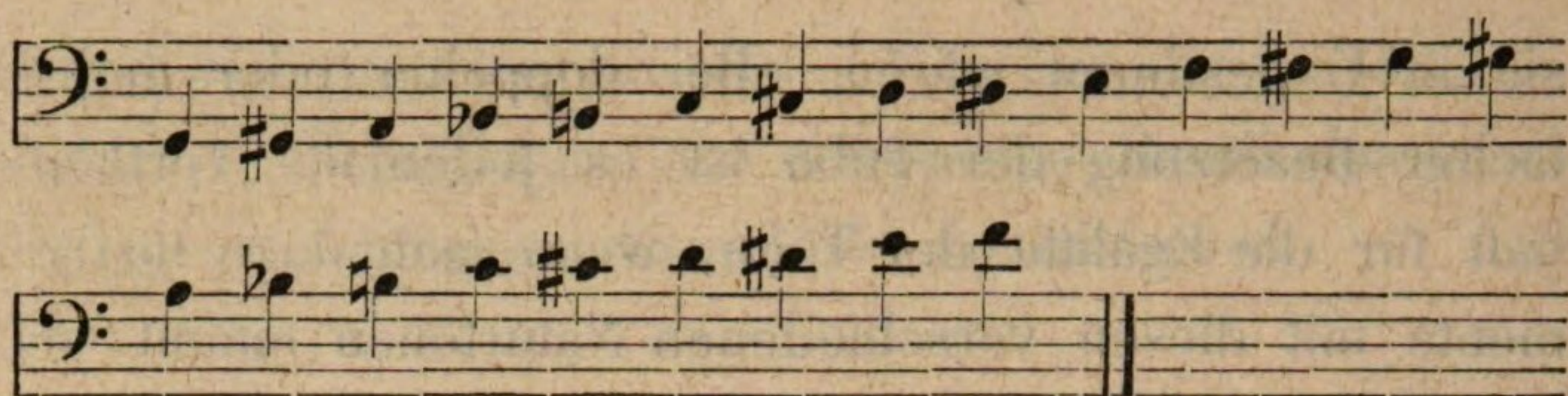
No. 56.



Dieser enormen Tiefe halber ist die Tuba daher gleichsam der Contrabass aller Arten Militairmusik geworden und eben so unentbehrlich wie der Contrabass der Streichmusik. Den grossen Umfang benutzt man aber nur vom Contra F an bis zum eingestrichenen f.

No. 57.





Der Gebrauch der höchsten Oktave fällt ohnedem weg, da man dieses Instrument nur der tiefen Töne wegen hat. Die Töne unter Contra F fallen auch weg, weil sie schwer zu intoniren sind. Doch können geschickte Bläser das Contra Es mit einer Festigkeit und Kraft anblasen, dass man glaubt einen sechszehnfüssigen Posaunenbass einer Orgel zu hören. Die Angabe dieses Tones am Schlusse eines Tonstückes in Es, ist von ausserordentlicher Wirkung. Bei guten Bläsern ist auch der Ton voll und kräftig, nicht „schwimmend“ auf tiefen Tönen. Die praktische Erfahrung lehrt, dass man beim Marschiren, sowohl bei Infanterie- als Cavalleriemusik, das Contra B als tiefsten Ton annimmt. Die tiefen Töne treten als Bassstimme besser heraus, wenn dieselben Töne eine Oktave höher von dem Baryton oder der Tenortuba oder einem andern Instrumente mit gespielt werden, in demselben Verhältniss wie mit Contrabass und Violoncell. Schnelle Passagen, Triller und andere Tonfiguren in schneller Bewegung müssen meist vermieden werden, weil man berücksichtigen muss, dass eine weite lange Röhre nicht so schnell in Vibration gerathen kann als eine enge kurze Röhre, wenn sie auch der geschickte Bläser ermöglichen kann. Die B-Tonarten sind leichter als die Kreuztonarten zu spielen, Aus diesem Grunde steht in solchen Messing-

chören welche aus Kreuztonarten: D-dur, A-dur u. a. spielen, die Tuba einen halben Ton tiefer, damit diese dann B-Tonarten zu blasen hat. In einem Tonstücke aus D-dur bläst sie daher Es-dur.

No. 58.

Schreib-
art.

Klang.

Die Tuba ist aus dem vervollkommeneten Mechanismus des Bombardons entstanden, dessen Erfindung dem königl. preussischen Militairmusikdirektor Wieprecht zugeschrieben wird. In der neuesten Zeit ist die Tuba auch in die Reihe der Orchesterinstrumente getreten.

Die Hornmusik

findet man meist nur bei der leichten Infanterie, bei Jägern und Schützen, auch bei der Fussartillerie, daher wird diese Art Messingmusik auch Jägermusik oder Schützenmusik genannt. Die Jägermusik hat ebenfalls ihre Geschichte durchgemacht, ehe sie bis zu

der jetzigen Vollendung gekommen ist. Vor 1806 war keine eigentliche Jägermusik vorhanden. Man behalf sich blos mit Signalhörnern, welche auch theilweise in Halbmondform waren, mit welchen man mit ihren sechs Naturtönen c, g, c, e, g, b, drei und vierstimmige kleine Märsche von 16 Takten ausführte. Die preussische Jägermusik entstand 1806 und war nur fünfstimmig: drei F-Hörner, zwei F-Trompeten (natürlich ohne Ventile) und eine Bassposaune. Mit dieser Instrumentirung behalf sie sich bis zu 1815. In demselben Jahre traten zwei Kenthörner oder Klappenhörner, eine zweite Trompete und eine Tenorposaune hinzu und es bestand die Jägermusik aus folgender Zusammensetzung: vier Hörner in F, wovon das erste auch als Prinzipalstimme in B gestimmt war, zwei Klappenhörner in C, zwei F-Trompeten, einer Tenorposaune und zwei Bassposaunen. Die sächsische Schützenmusik bestand noch bis zum Jahre 1828 aus einem hohen A-Horn und drei Hörnern in D oder E, einer Trompete in D, zwei Signalhörnern in D und A, zwei Basstrompeten und drei Posaunen. In dem Jahre 1828 traten an die Stelle der Signalhörner D und A Klappenhörner, und das vierte Horn bekam Ventile. Spätere Veränderungen führten die jetzige Instrumentirung ein, Klappenhörner in D und A, drei Ventiltrompeten in D oder E, vier Ventilhörner in D, Tenorhorn oder Euphonion in A, zwei Tenorbassposaunen und Tubas. Um die preussische Jägermusik hat sich der Musikdirektor G. Rode des Gardejägerbataillons in Potsdam viele Verdienste erworben,

da er ununterbrochen 40 Jahre von 1817 bis 1857 an ihrer Vervollkommnung arbeitete. Zu Anfang des Jahres 1828 führte er bei den Waldhörnern die Blümel'schen Ventile ein, nachdem schon einige Jahre vorher versuchsweise auf Waldhörnern mit Stölzel'schen Ventilen geblasen wurde. Hierzu kamen Ventiltrompeten und ein chromatisches Althorn. Als Bassinstrumente traten hinzu nach 1829 Harmoniebass und 1831 der Bombardon. Vorher (1830) führte er chromatische Waldhörner in hoch und tief B ein, 1832 eine Ventil-Bassposaune. Nach Ausrangirung einzelner Instrumente und Verdoppelungen von anderen bestand die Rode'sche Jägermusik von 1837 an bis 1857 in folgender Instrumentirung: drei Ventilhörner in hoch B oder As, sechs oder sieben Ventilhörner in F- oder Es, 2 Klappenhörner in C, die 1847 durch Cornette in C vertauscht wurden, drei Ventiltrompeten in B und F, ein Althorn, welches 1847 ein Altcornet vertrat, eine Ventil-Bassposaune, ein Harmoniebass, ein Bombardon. Die Ventilbassposaune, der Harmoniebass und der Bombardon wurden später durch Tubas ersetzt. Der Harmoniebass war nichts anderes als das unter den Namen Ophicleide bekannte Messinginstrument mit Klappen, und gewissermassen eine Verbesserung des Basshornes aus Holz.

Nach Rode's Tode wurde jedoch die vorherangedeutete Instrumentirung der Jägermusik durch den Musikdirektor Wieprecht abgeschafft und verdrängte die Hörner durch eine Cornetinstrumentirung. Leider ist dadurch der Urtypus der Jägermusik, wo die

Hörner die Grundfarbe bilden müssen, ganz verdrängt, wie die nachfolgende Instrumentirung der Preussischen Jägermusik (die jedoch noch nicht ganz durchgängig eingeführt ist) deutlich nachweist, denn sie besteht jetzt aus: Piccolo in Es, zwei Cornets in B, drei Ventiltrompeten in Es, Cornett in Es, zwei Tenorhörner in B, Barytonbass oder Tenorbass, zwei Tubas und drei Hörnern in Es. Schneidet man die drei Hörner ab, so hat man eine preussische Cavalleriemusik, auch sind die drei Hörner mit ihrer geringen Schallkraft gegen die übrigen Cornetinstrumente nicht im Stande die Grundfarbe zu bilden. In Sachsen, Baiern und Oesterreich sind im Verhältniss zu ihrer übrigen Besetzung die Hörner stets in stärkerer Besetzung vertreten. In Sachsen benutzt man statt der Cornets Klappenhörner, da diese sich in ihrer Tonfarbe mehr den Hörnern nähern, als die grösstentheils heisere Tonfarbe der Cornets. In Oesterreich unterstützt man die melodieführenden Instrumente durch Flügelhörner, (Cornets à Pistons) auch noch durch ein Paar Clarinetten von Holz oder Messing (in C.)

Da bereits viele Instrumente, welche die Jägermusik besitzt, schon bei der Infanteriemusik besprochen worden sind, so ist nur für noch Einiges über die Cornets, Flügelhörner und Klappenhörner hinzuzufügen.

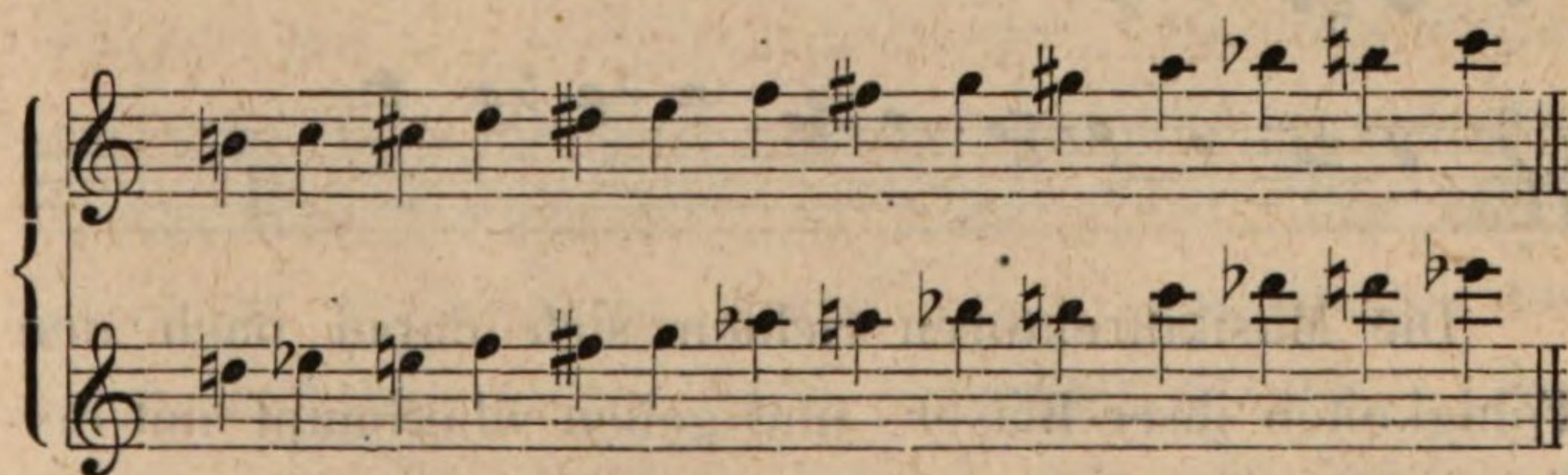
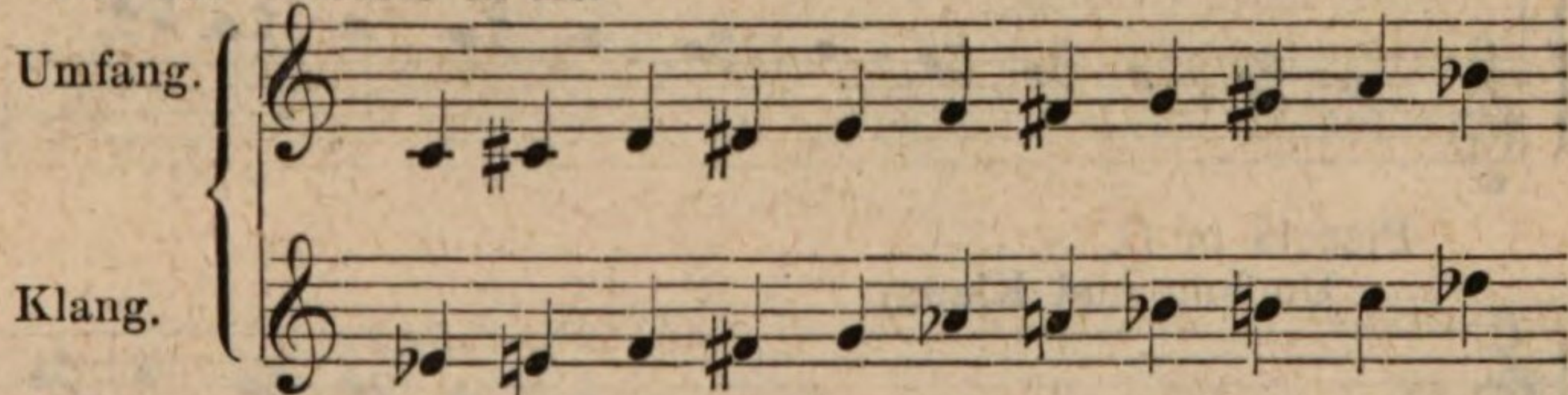
Das Piccolo

oder Cornetto piccolo, ist eine Art Cornet in kleinerer Dimension. Es ist in verschiedenen Stimmungen vor-

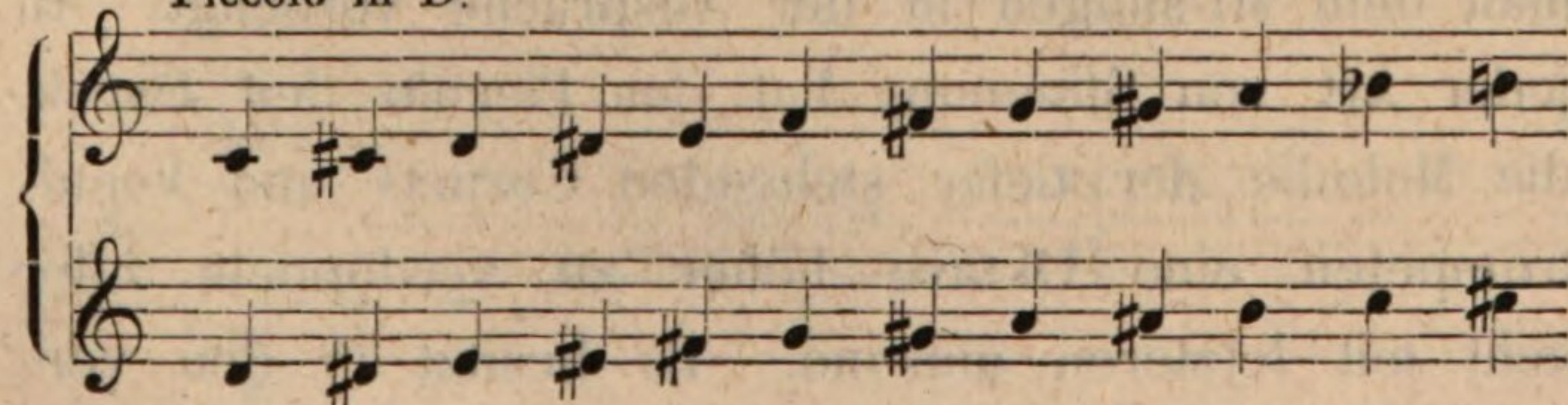
handen, und die Wahl der Stimmung hängt von der Hauptstimmung eines Messingmusikcorps ab. Der allgemeine Tonumfang erstreckt sich vom kleinen g fast drei Oktaven.

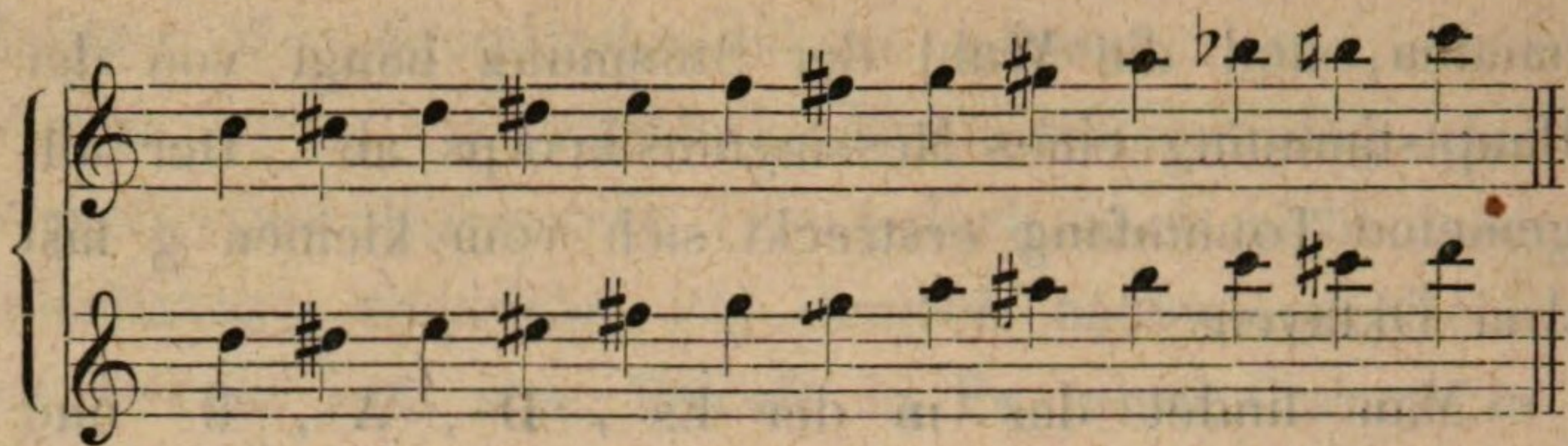
Man findet das in der Es-, D-, A-, B- und C-Stimmung. Von den tiefsten und höchsten Tönen wird jedoch bei der Praxis ganz abgesehen, denn diese sind sehr schwer zu intoniren. Die tiefste Oktave ist überhaupt entbehrlich, da für diese Töne andere Instrumente da sind. In der Höhe lässt man das Cornet in Es höchstens bis c gehen, ebenso in der D-Stimmung, in A bis e, in C bis e.

No. 59. Piccolo in Es.

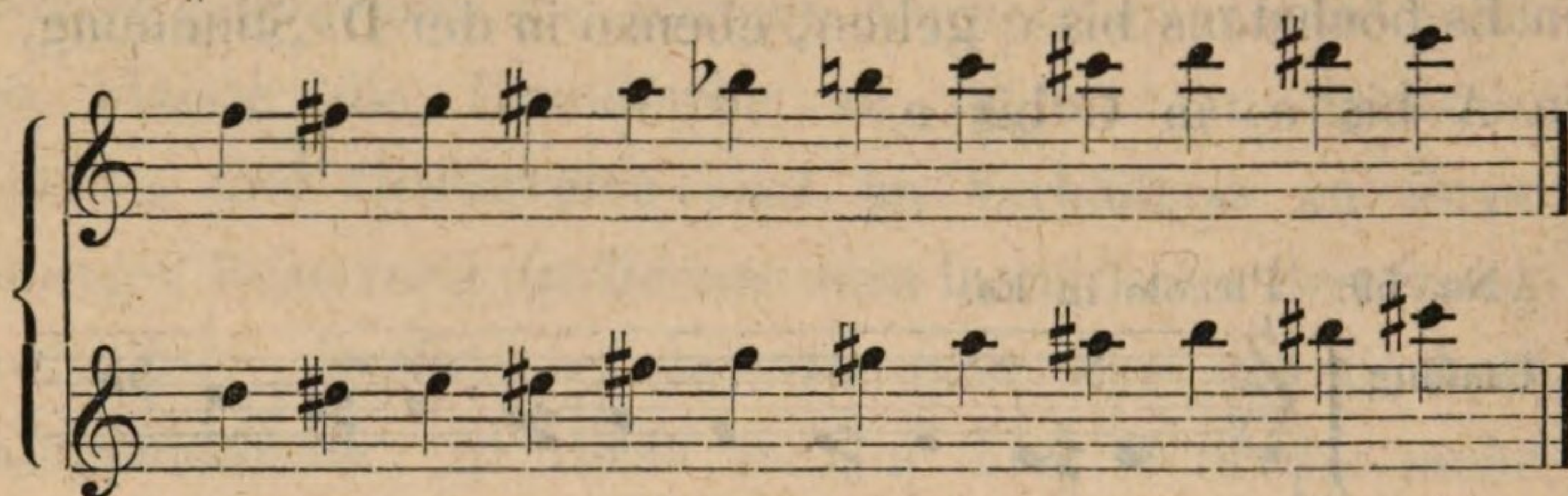
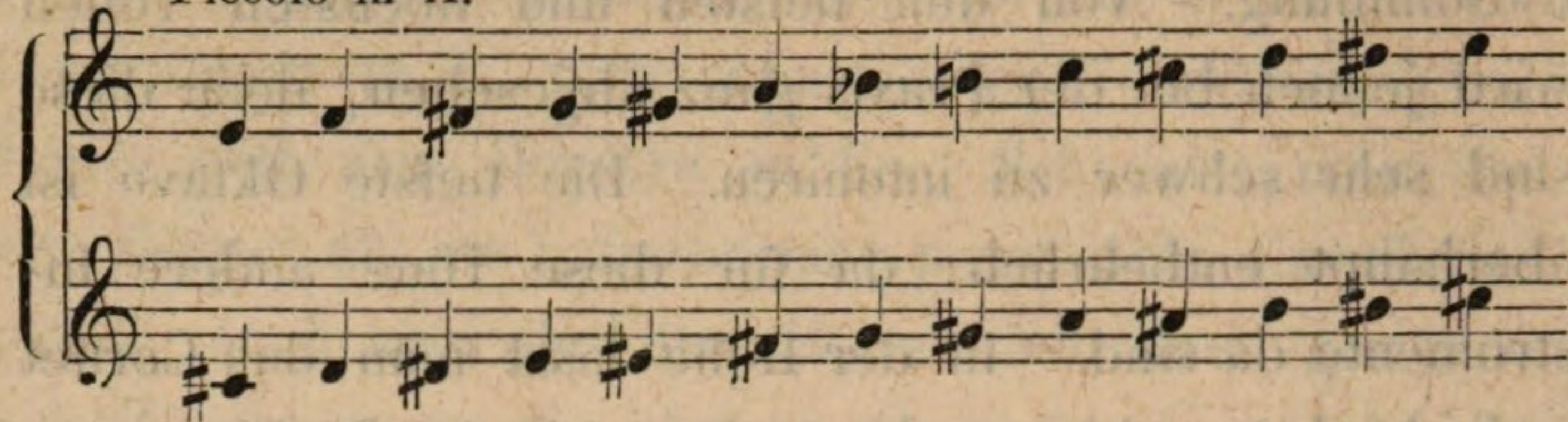


Piccolo in D.





Piccolo in A.



Piccolo in C.

Umfang und Klang.



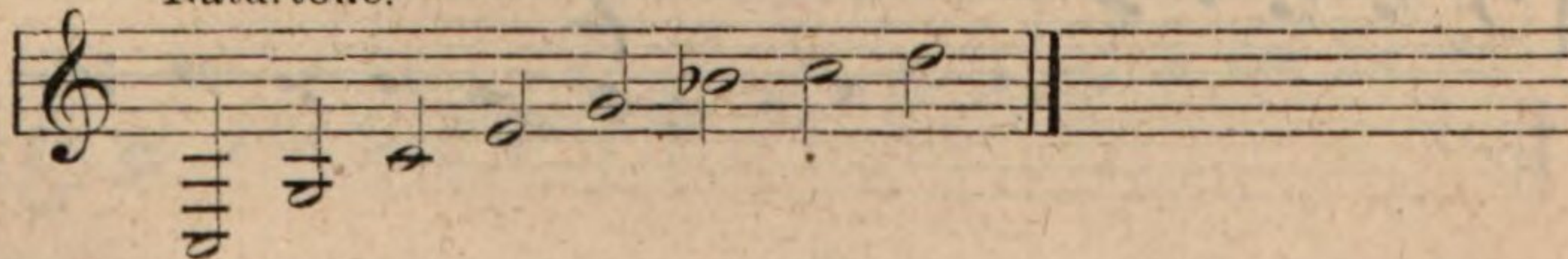
Die Musikdirektoren richten sich dabei nach den Fähigkeiten ihrer Bläser, und gehen überhaupt mit der Benutzung der hohen Töne haushälterisch um, damit man dem Misslingen in der Ansprache vorbeugt. In jeder Art von Stimmung hat das Piccolo den Zweck, die Melodie der tiefer stehenden Cornets und Ventiltrompeten eine Oktave höher zu verdoppeln oder geht mit letzteren unisono. Es besitzt in den ver-

schiedenen Ländern auch verschiedene Namen, ohne dass ihre Konstruktion merklich verändert ist, wie: Hochflügelhorn, welches in C stehend, doch durch Einsatzbogen in die B- und A-Stimmung versetzt werden kann; oder Trompettine mit Maschine (d. h. mit Ventilen). Die Schreibweise ist in derselben Art, wie man C-, B-, A-, D- oder Es-Clarinetten notirt. Ist die Hauptstimmung eines Corps in Es, womit gemeint ist, dass es nur fast in B-Tonarten spielt, so benutzt man natürlich das Cornet in Es, ist die Hauptstimmung D, wo die Tonstücke aus Kreuztonarten gespielt werden, verwendet man das Piccolo in D oder A; bei der Hauptstimmung C, wo aus C-, F-, G und anderen noch verwandten Tonarten gespielt wird, nimmt man das Piccolo in C.

Das Cornet.

Die in der preussischen Militärmusik eingeführten Cornets unterscheiden sich von den österreichischen Flügelhörnern und den französischen Cornets à Pistons dadurch, dass das Rohr konisch erweitert ist und ohne besonderen Schalltrichter zu Ende geht. Das Mundstück ist weder Horn- noch Trompetenmundstück und liegt in Bezug seiner Form zwischen beiden. Ohne Ventile ist das einfache Cornet mit acht Naturtönen versehen: vom kleinen c an: c, g, c, e, g, b, c, d, e.

No. 60 Cornet.
Naturtöne.

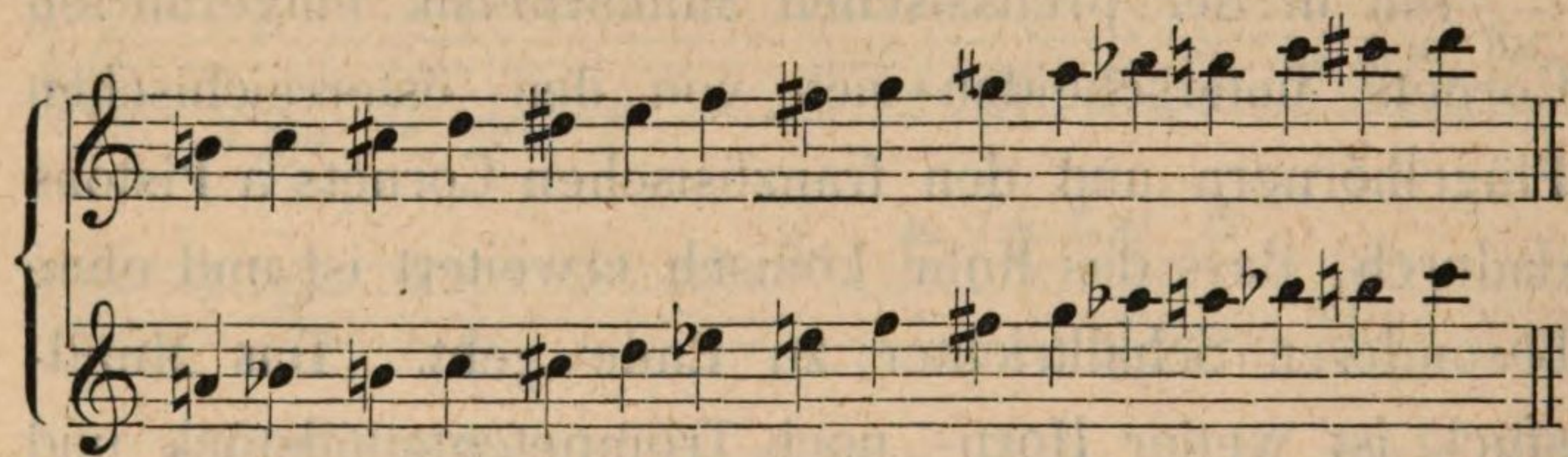
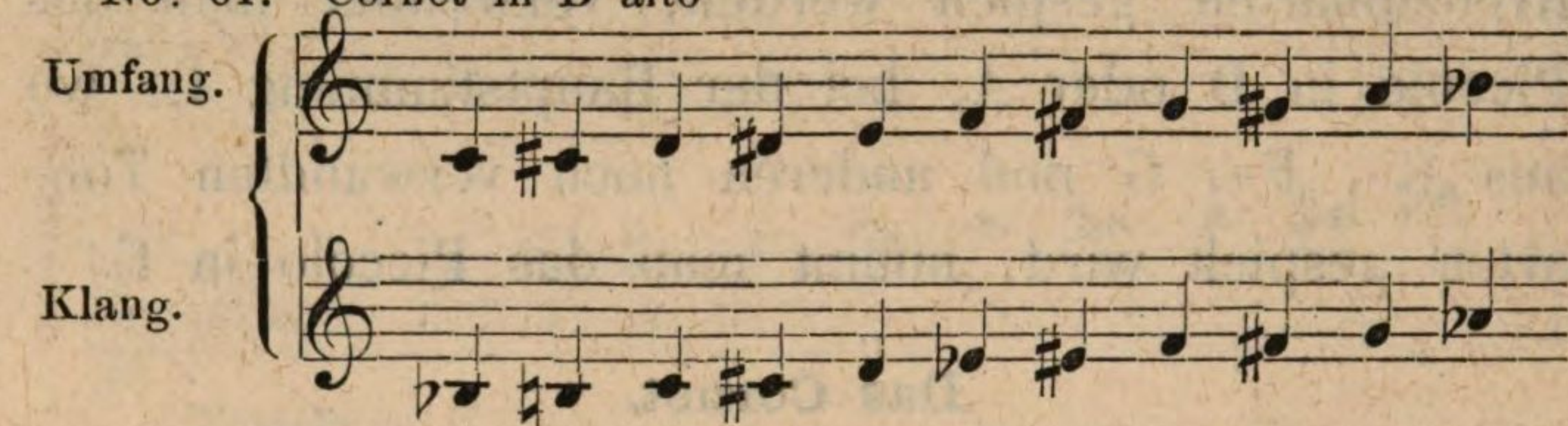


das durch die drei Ventile alle dazwischen liegenden chromatischen Töne erhält. Es ist in zwei Stimmungen vorhanden, in B und Es. Die Tonfarbe liegt zwischen Horn und Trompete, ist zwar voll zu nennen, ohne metallreich zu sein und hat bei vielen Bläsern etwas stumpfes. Die Notation geschieht jetzt nicht in der Tonreihe der oben angedeuteten Naturtöne, sondern eine Oktave höher. Bei dem Cornet in B (alto) klingt daher jede angeblasene Note einen ganzen Ton tiefer, bei dem Cornet in Es eine grosse Sexte tiefer.

No. 61. Cornet in B alto

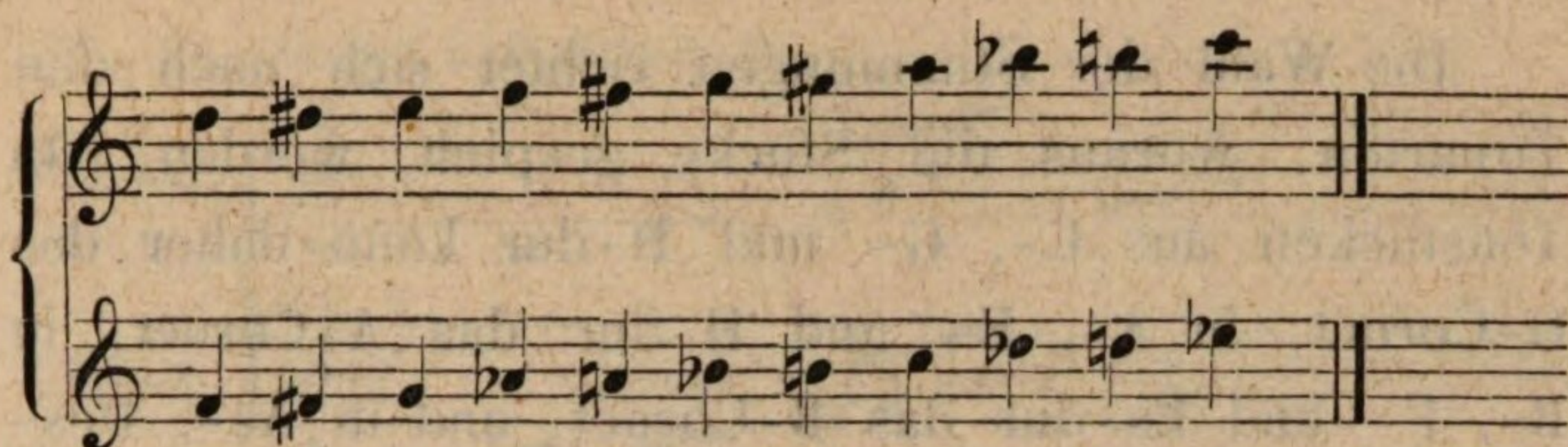
Umfang.

Klang.



Cornet in Es.



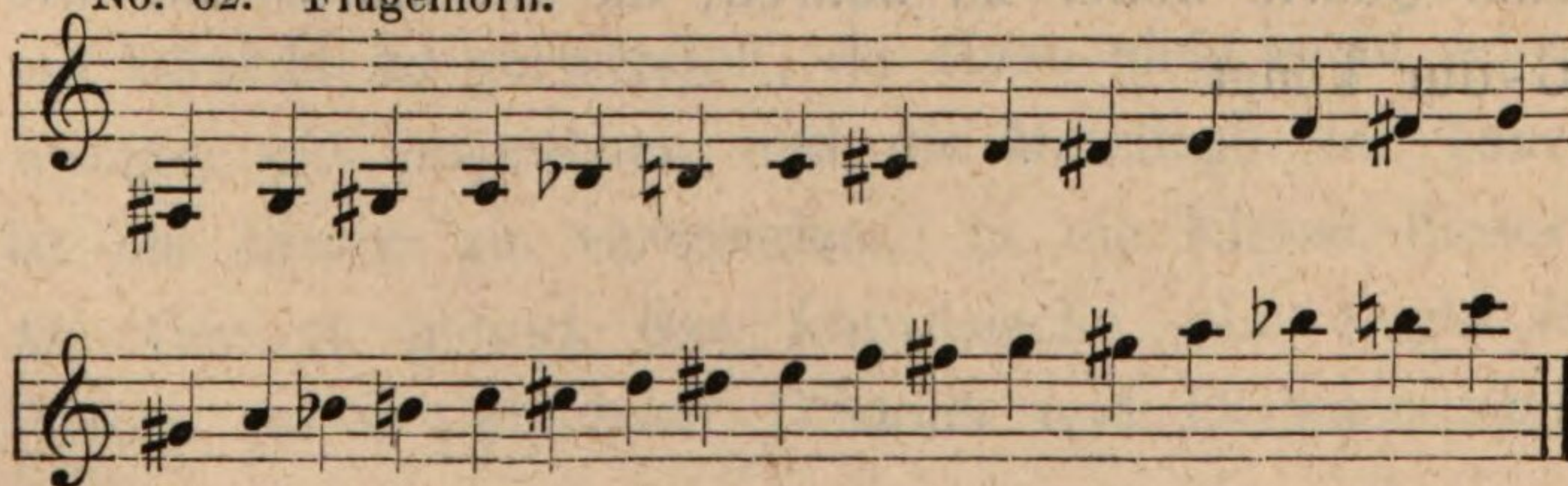


Da diese Instrumente viele Beweglichkeit besitzen, so benutzt man sie, besonders das B-Cornet, zur Melodieführung. Auch in der preussischen Cavalleriemusik finden diese Cornets in beiden Stimmungen ihre Verwendung.

Das Flügelhorn,

Cornet à Pistons, auch kurzweg Piston genannt, ist von dem vorhergehenden Cornet etwas verschieden, da das Rohr sich nicht konisch erweitert, sondern ein engeres Rohr, wie die Trompete besitzt. Es ist fast in allen Stimmungen vorhanden, daher giebt es C-, D-, Es-, E-, F-, G-, As-, A- und B-Cornets oder Pistons. Die praktische Erfahrung hat die Stimmungen in G, As, A und B als die brauchbarsten erkannt, da diese wegen ihrer Reinheit vorzuziehen sind. Der allgemeine Tonumfang dieser vier verschiedenen Stimmungen erstreckt sich vom kleinen fis bis zum dreigestrichenen c.

No. 62. Flügelhorn.



Die Wahl der Stimmungen richtet sich nach den Tonarten, woraus die Stücke gespielt werden. In Tonstücken aus C-, G- und D-dur kann daher das G-Cornet, in A-, E- und H-dur das A-Cornet, in B-, F- und Es-dur das B-Cornet, und in As-, Des- und Ges-dur das As-Cornet verwendet werden; dies gilt auch für die parallelen Molltonarten. Diese Aufstellung ist aber keineswegs eine unbedingte Norm, denn so kann z. B. für die Es-dur-Tonart eben so gut das Cornet in As statt des B-Cornets benutzt werden. Nur ist bei der Wahl der Stimmung darauf zu sehen, (wie überhaupt bei dergleichen Ventilinstrumenten) dass man die Art Stimmung nimmt, in welcher die Naturtöne in Anspruch genommen werden können. Die Naturtöne (welche ohne ein Ventil zu nehmen sind) sind dieselben wie bei der vorhergehenden Art Cornet: c, g, c, e, g, b, c, d. Bei dem Cornet in B werden die Noten einen ganzen Ton höher geschrieben, in derselben Weise wie bei der B-Clarinete, da der Normalton C wie B klingt; das Cornet in A wird, da der Ton c wie a klingt, eine kleine Terz höher notirt wie die A-Clarinete; bei dem Cornet in As sind die Noten eine grosse Terz höher zu setzen, da darauf C-dur wie As-dur klingt; das Cornet in G ist eine Quarte höher zu notiren, da auf ihm C-dur wie G-dur klingt.

No. 63. Cornet à Pistons in B.

Notirung.

Klang.

in A. in As.

in G.

The musical score consists of three systems. The first system shows the notation (Notirung) and sound (Klang) for the instrument in B. The second system shows the notation and sound for the instrument in A and A major (As). The third system shows the notation and sound for the instrument in G. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notation is in 2/4 time and features a series of eighth and sixteenth notes.

Man setzt es gewöhnlich zu zweien in einerlei Stimmung, und das erste besetzt man auch doppelt. Auch in den französischen Opern werden diese Art Stimmungen zu zweien verwendet. In Frankreich und Amerika wird diese Art Cornet zur Salon- und Tanzmusik benutzt, da ihm viel Fertigkeit abzugewinnen und stets melodieführend verwendet wird und dort, wie auch in England beliebt ist. Die hohen Töne über g sind mit Vorsicht zu verwenden, da diese nicht leicht oder weniger gut ansprechen und die Mittellage der Töne ist am besten zu verwenden. In die Klasse dieser Art Cornets gehört das französische „Le Bugle à Pistons ou à Cylindres“ (Pistons und Cylinder sind

beides Ventile) mit demselben Tonumfang, eben so wie das meist verschollene Posthorn in runder Form mit Ventilen.

Das Klappenhorn,

oder Kenthorn (Cor de Signal à Clefs, Bugle en Clef, franz.) An der französischen Benennung ist gleich zu erkennen, dass das Klappenhorn ein cultivirtes Signalhorn (in Trompetenform) ist, welches durch Tonklappen ein chromatisches Instrument geworden ist. Der Tonumfang ist in allen Stimmungen vom kleinen h bis zum zweigestrichenen c.

No. 64. Klappenhorn.
Umfang.



Die Naturtöne c, g, c, e, g, b, c werden ohne irgend einer Klappe angeblasen. Die verschiedenen Dimensionen haben selbstverständlich auch verschiedene Stimmungen zur Folge. Man gebraucht am meisten die Stimmungen in A B C, D und Es. Ist die Hauptstimmung einer Hornmusik in D, so verwendet man A- und D-Klappenhörner, ist die Hauptstimmung Es, so gebraucht man B- und Es-Klappenhörner; ist die Hauptstimmung in C, entweder blos C-Klappenhörner oder es werden auch F-Klappenhörner hinzugenommen. Die Klappenhörner kleinerer Dimension wie in D, Es,

E und F gehören natürlich den höher liegenden Stimmungen an, welche gleichsam die Tonleiter der tiefer liegenden Stimmungen nach der Höhe zu fortsetzen. Die Noten für das C-Klappenhorn klingen so wie sie geschrieben sind in derselben Tonlage, bei dem Klappenhorn in B aber einen ganzen Ton tiefer; in D einen ganzen Ton höher; in Es eine kleine Terz höher; z. B.

No. 65. Klappenhorn in C.

Notirung. 

Klang. 

in B.

in A.



in D.



in Es.



in E. in H.

in F.

Die Notation in derselben Weise wie man die A-, B-, C-, D- und Es-Clarinetten notirt. Es ist dem Klappenhorn viel technische Fertigkeit abzugewinnen, denn Passagen und Triller können durch geschickte Bläser mit Leichtigkeit ausgeführt werden, und es eignet sich daher auch zum Solospiel. Leicht ist es jedoch nicht, dem Klappenhorn einen guten metallartigen Ton zu entlocken, dass er nicht heulend und stumpf klinge, was weniger am Instrumente als am Bläser liegt. Vielleicht mag auch der letztere Umstand Schuld sein, dass die Klappenhörner in Preussen abgeschafft wurden. Ob bei diesem Umtausch die Hornmusik gewonnen hat, steht noch in Frage, denn nach dem Urtheile von Männern vom Fach, bieten die preussischen Cornets

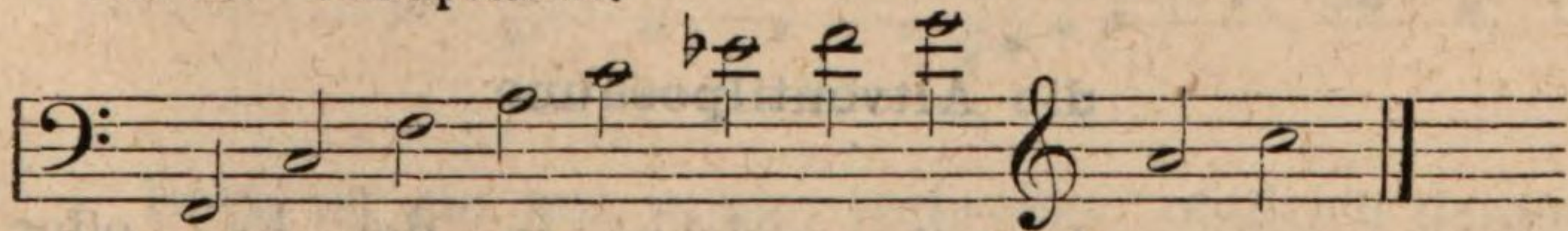
nicht hinlänglichen Ersatz, da den Cornets die sogenannte Tonbindung fehlt, welche die Klappenhörner besitzen. Vor mehr als 30 Jahren brachten die Klappenhörner bei der Hornmusik einen fühlbaren Umsturz hervor, da die Melodie früher nur dem ersten Waldhorn und der Trompete mit gestopften Tönen, und stückweise den Signalhorns zugetheilt werden konnte.

Die Schwierigkeiten des Satzes wurden durch die Klappenhörner gehoben und die Trompeten konnten einen besseren Standpunkt einnehmen, der ihrer Natur besser zusagte, und die Signalhörner wurden ganz entbehrlich wie z. B. in der sächsischen Schützen- oder Jägermusik.

Die Ventilposaune

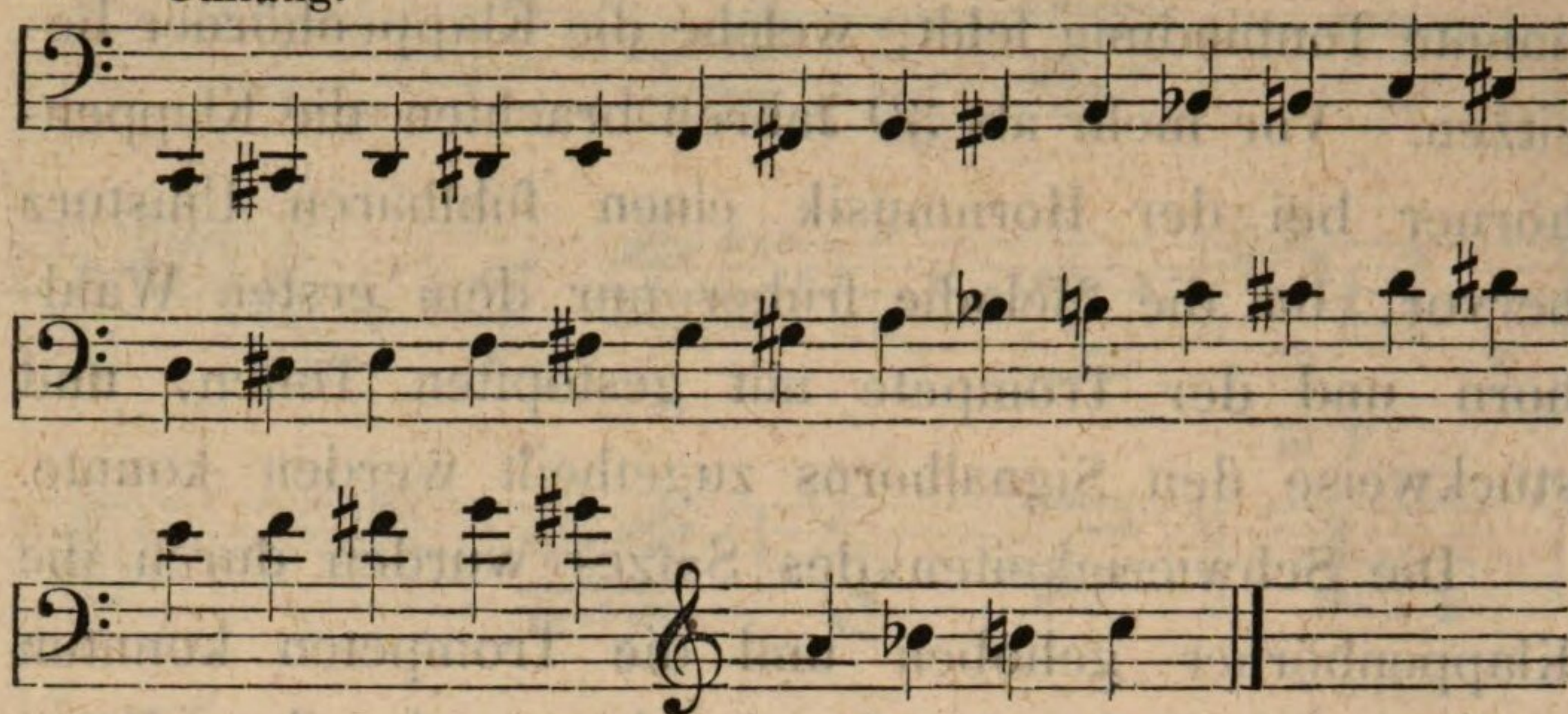
ist gewissermassen eine Ventiltrompete von der grössten Dimension und hat den Zweck, die verschollene Quartbassposaune (mit Zug) zu ersetzen. Ihre Naturtöne sind dieselben, welche die vorgenannte Posaune in ihrer Position oder Lage hatte: gross F, c, f, a, c, es, f, g, a, c.

No. 66. Ventilposaune.



Mit drei Ventilen versehen, erhält sie einen chromatischen Umfang von drei Oktaven vom grossen C an.

No. 67.
Umfang.

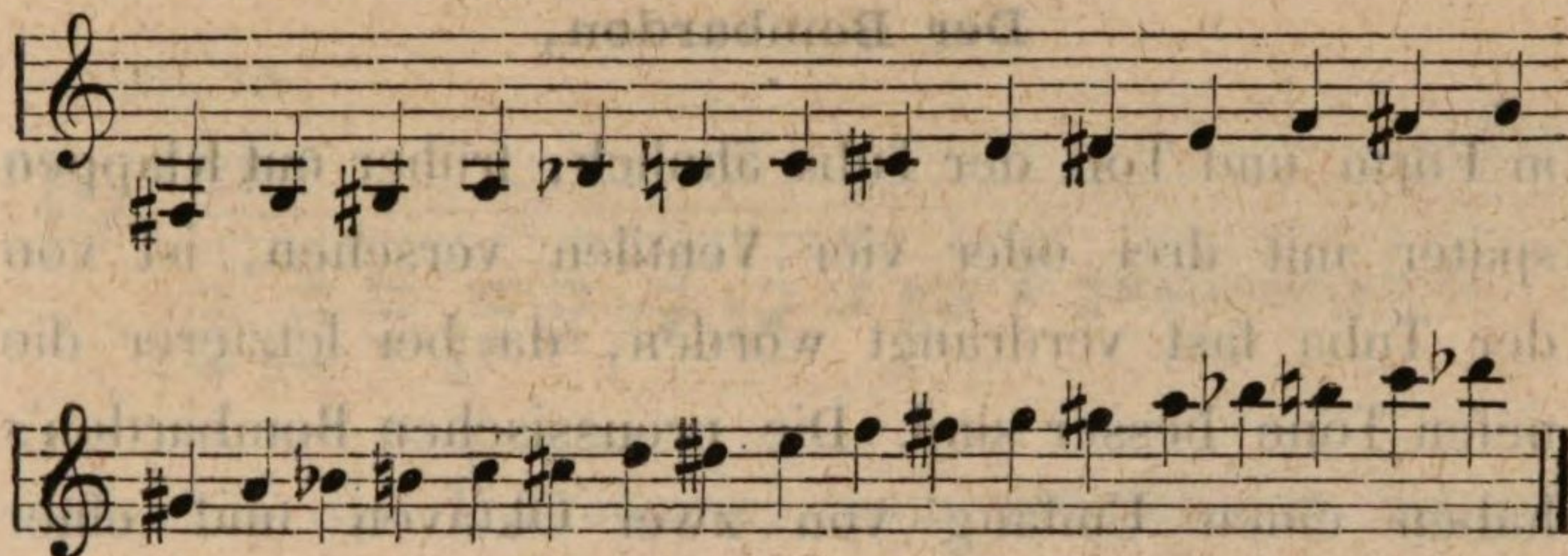


Da die Ventilposaune oder vielmehr Ventilbassposaune als Bassinstrument dient, so wird natürlich die höchste Oktave vom Gebrauche ausgeschlossen. Der Ton der Ventilposaune hält jedoch keinen Vergleich mit der Zugposaune aus, denn es fehlt ihm die imposante, sonore Klangfülle, was auch die Ursache ihrer wenigen Verbreitung sein mag. An manchen Orten wurde sie wieder abgeschafft und um das ehemalige Posaunenrohr in der Hornmusik wieder herzustellen, gebraucht man zwei Tenorbassposaunen (ohne Ventile) und eine davon vertritt die Tenorposaune. Die fehlende Altposaune sucht man durch die dritte Ventiltrompete zu ersetzen. Doch giebt es auch Altposaunen mit Ventilen. In der äusseren Form gleicht

die Altventilposaune

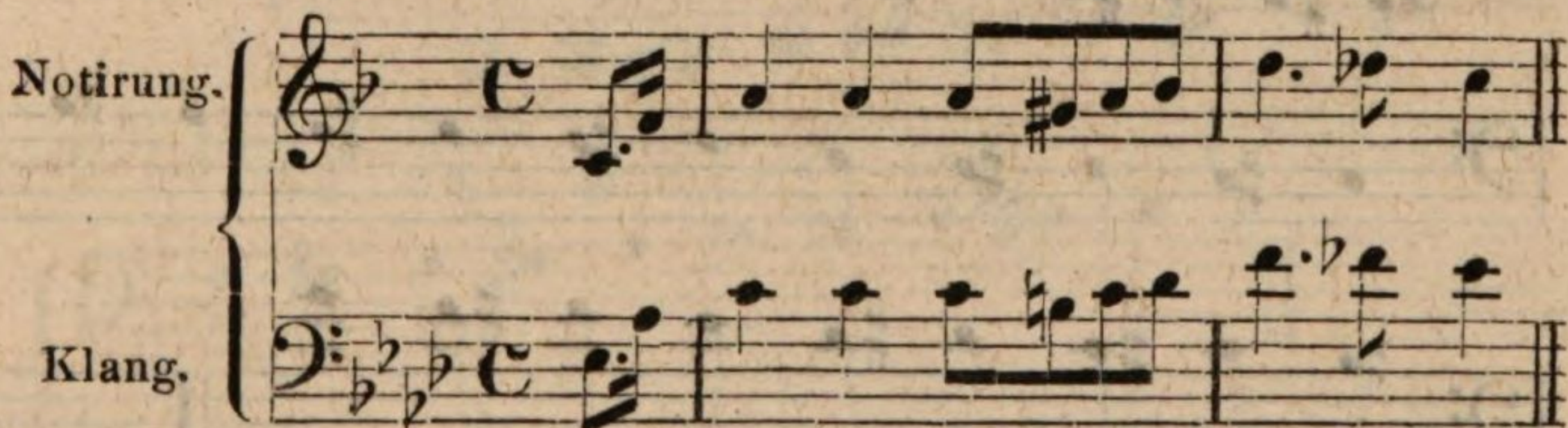
einem grossen Cornet, welches in der Es- oder F-Stimmung steht und bietet durch die Ventile (Pistons oder Cylinder) folgenden Umfang: vom kleinen fis bis zum dreigestrichenen c.

No. 68. Altventilposaune.

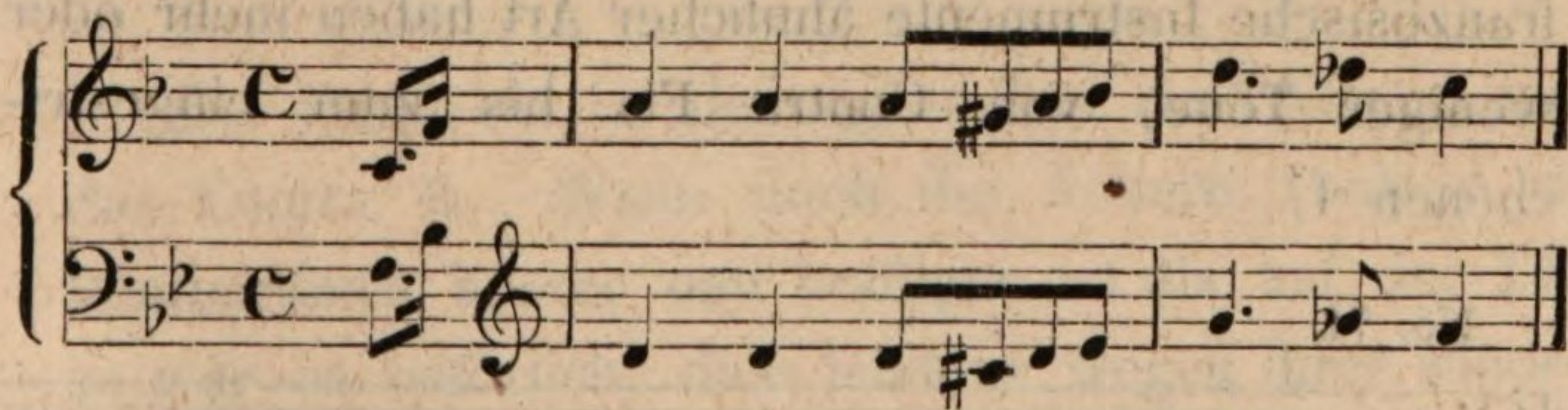


In der Es-Stimmung klingt der vorstehende Umfang eine grosse Sexte tiefer, und in der F-Stimmung eine reine Quinte tiefer. Ihre Notirung im Violinschlüssel gleicht daher ganz dem Es- oder F-Horn.

No. 69. in Es.



in F.



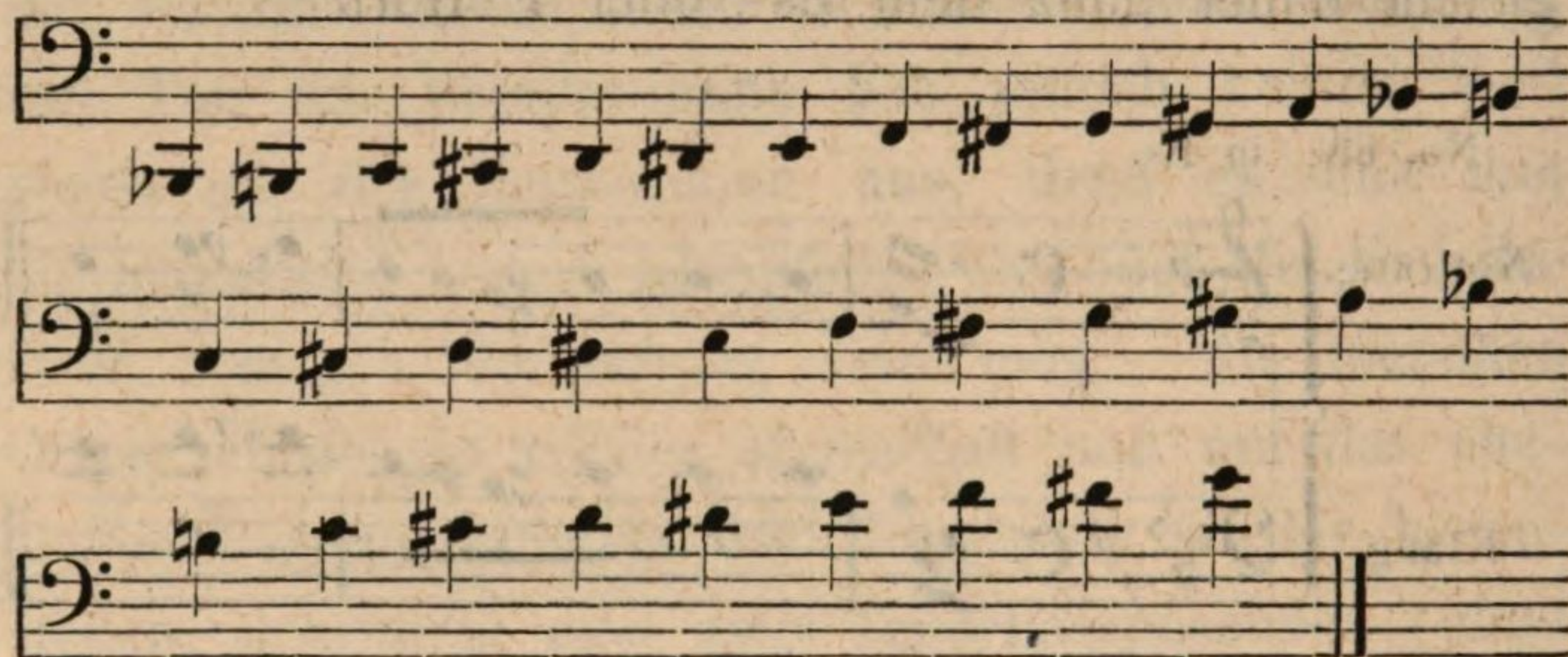
Doch ist sie nur wenig verbreitet, obgleich darauf viel technische Fertigkeit zu erlangen ist. Die Zugposaunen werden in Bezug auf Ton und dessen Reinheit immer den Vorzug behalten.

Der Bombardon,

in Form und Ton der Tuba ähnlich, früher mit Klappen später mit drei oder vier Ventilen versehen, ist von der Tuba fast verdrängt worden, da bei letzterer die tiefen Töne besser sind. Die preussischen Bombardon's haben einen Umfang von zwei Oktaven und einer grossen Sexte, vom Contra B bis zum eingestrichenen g;

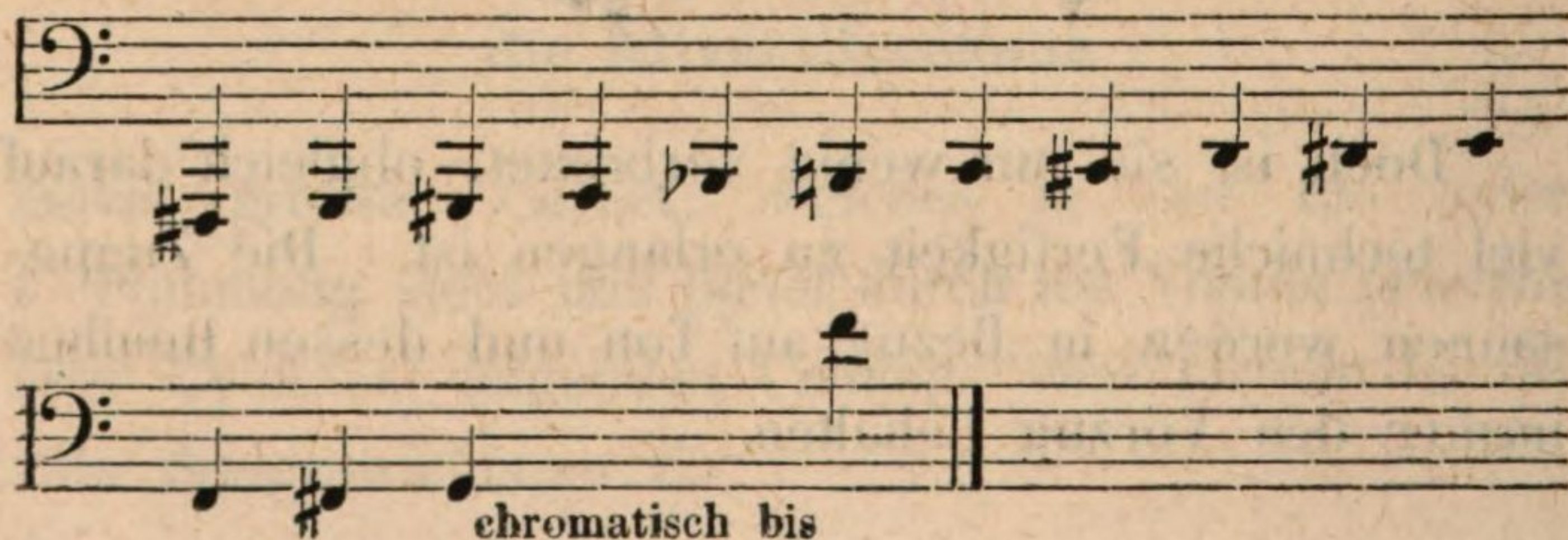
No. 70. Bombardon.

Umfang.



französische Instrumente ähnlicher Art haben mehr oder weniger Töne, von Contra Fis bis zum eingestrichenen f,

No. 71.



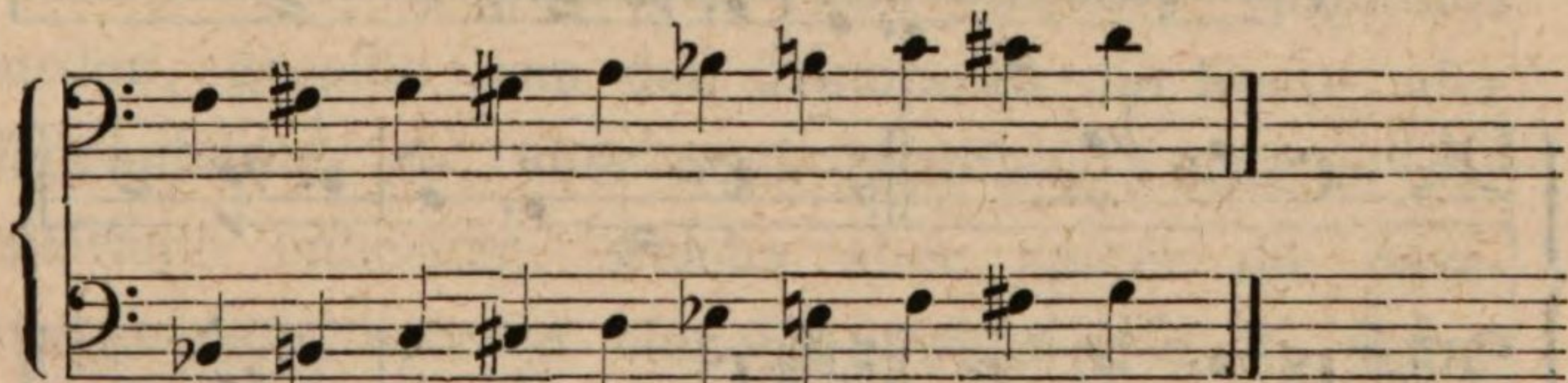
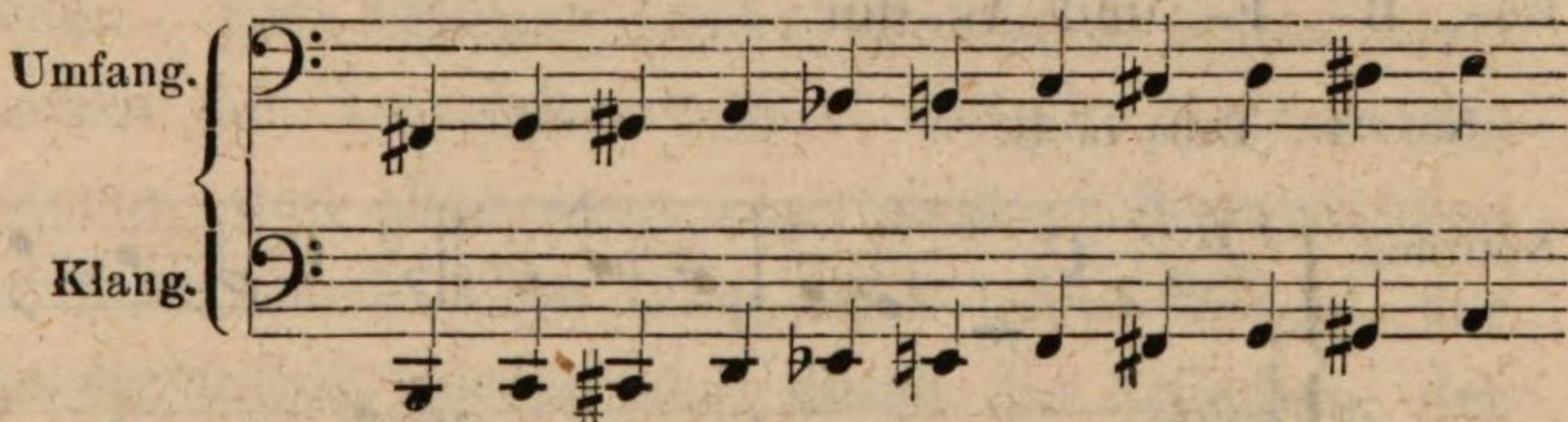
oder von Contra F bis zum eingestrichenen d,

No. 72.



oder in der F-Stimmung vom grossen Fis bis zum eingestrichenen d,

No. 73. Bombardon in F.

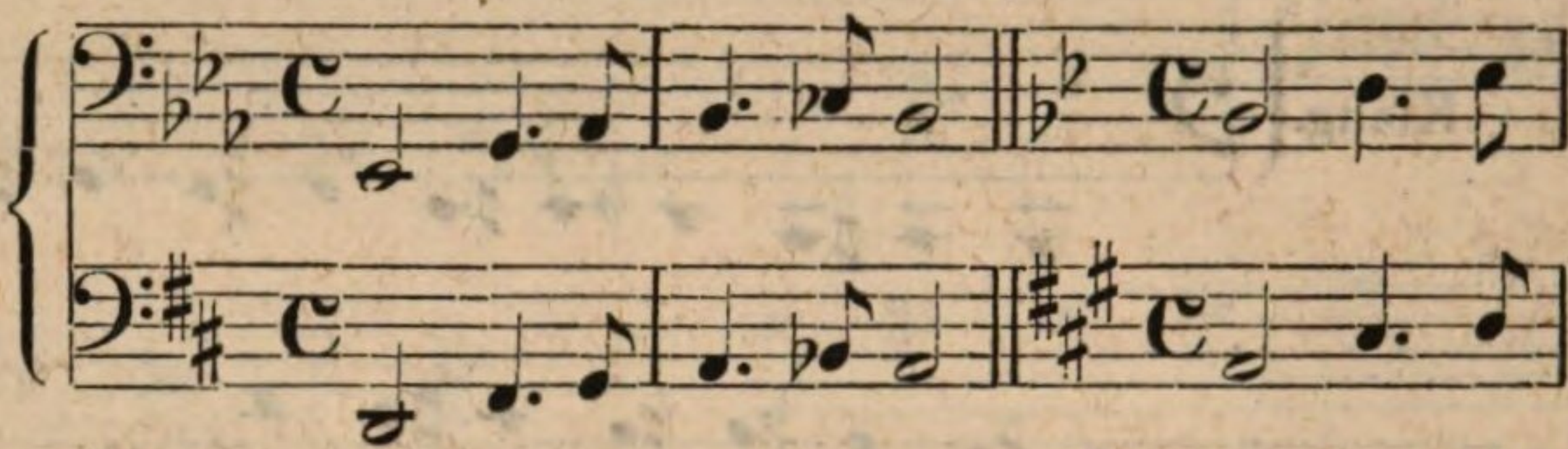


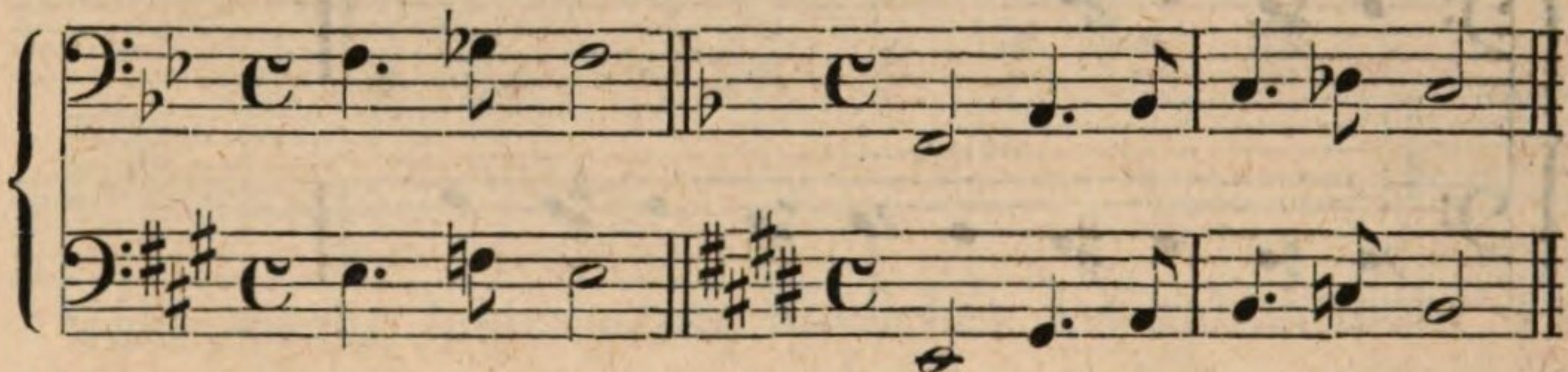
Bei letzterem ist der tiefste Ton dem Klange nach das Contra H. Wenn auch die höhere Tonlage der Bombardon's besser und kräftiger ist als auf der Tuba so war es natürlich, dass letztere wegen ihrer sonoren Tiefe aus vielen Gründen vorgezogen wurde, und das Verlangen und Streben ein vollkommenes Bassinstrument mit möglichster Tiefe herzustellen musste den verbesserten Mechanismus des Bombardon's willkommen heissen, wodurch die Tuba ins Leben trat.

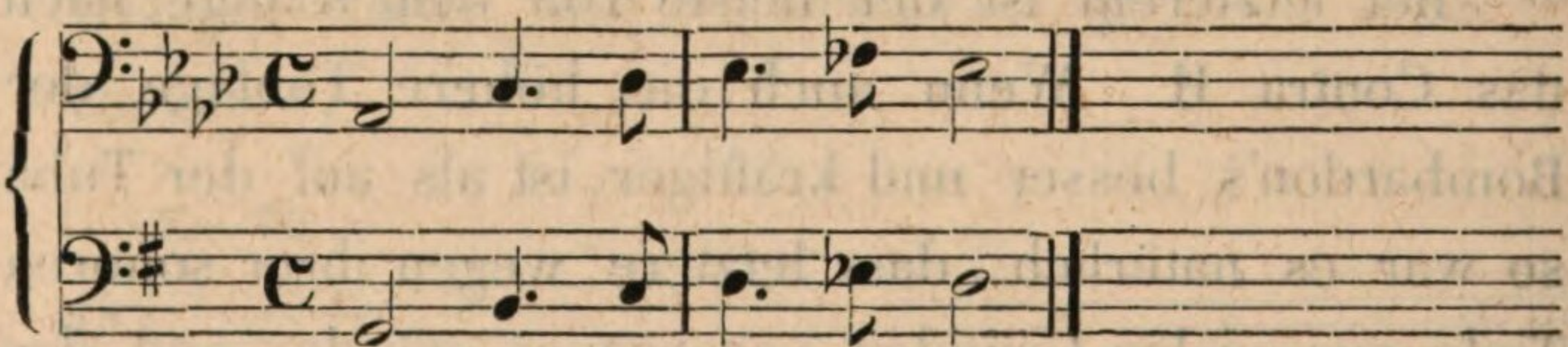
Die Tuba,

welche sich leichter in den B-Tonarten als in den Kreuztonarten bewegt, ist in solchen Corps, wo die Hauptstimmung D, also fast nur in Kreuztonarten gespielt wird, einen halben Ton tiefer gestimmt (in H.) Durch diesen halben Ton ist man genöthigt, die Schreibart zu verändern und die Noten einen halben Ton höher zu setzen. In Tonstücken aus D-, A-, E- und G-dur spielt daher die Tuba mit dieser tiefern Stimmung Es-, B-, F- und As-dur.

No. 74. Tuba in H.

Notirung. 

Klang. 



Die Cavaleriemusik

oder Trompetenmusik hat natürlich ebenfalls grosse Veränderungen erlitten, und ihre Cultur hielt mit der Infanterie- und Jägermusik gleichen Schritt. Da man vor der Einführung der Ventiltrompeten nur natürliche Trompeten benutzen konnte, so war man genöthigt, um die Harmonie vollständig herzustellen, Trompeten in verschiedenen Stimmungen zu benutzen, da die Stopftöne keinesweges hinreichenden Ersatz bieten konnten. Eine fühlbare Lücke blieb aber immer noch zwischen den Trompetenstimmen und der Bassposaune da Tenor- und Altposaune einer grossen Beweglichkeit ihrer Natur nach nicht fähig sind. Alle Mängel der Trompetenmusik wurden aber durch die Erfindung der Ventilinstrumente gehoben. Ehe letztere eingeführt wurden, gesellte man den Trompeten die Kent- oder Klappenhörner zu, aber noch blieb die Lücke in der Tenorlage unbesetzt, welche aber später die Bass-trompete mit Ventilen einnahm, welche in Es stand. Sie klang eine Oktave tiefer als die gewöhnliche Es-Trompete. Man gebrauchte auch Basstrompeten in F, welche durch C- und B-Bogen, in die C- und B-Stimmung versetzt werden konnten. Einen bessern Ersatz boten später dafür die beweglichen Tenorhörner. In einer wirklichen Trompetenmusik müssen die Trompeten gewissermassen die Grundfarbe bilden, wenn sie nicht als ein Bastard zwischen Cavalerie- und Jägermusik erscheinen soll. Eine bestimmte Norm in ihrer Besetzung lässt sich gar nicht aufstellen, da sie

in den verschiedenen Staaten abweichend ist. So ist sie z. B. die Besetzung der preussischen Cavaleriemusik von der hannöverschen sehr verschieden. Die preussische ist besetzt: Piccolo in Es, zwei Cornets in B, vier Es-Trompeten, Cornet in Es, zwei Tenorhörner in B, Tenorbass und zwei Tubas; die hannöversche: Vier hohe B-Trompeten, vier Es-Trompeten, zwei Klappenhörner in C, zwei Althörner, zwei Tenorhörner Tenortuba und zwei Tubas. Bei der sächsischen, bayerschen und österreichischen Cavaleriemusik fallen die preussischen Cornets in B, und die Klappenhörner weg, und es finden sich dafür Piccolos oder hohe Trompeten und hohe Flügelhörner. Bei den Oesterreichern kommen theilweise auch Messingklarinetten in Es zur Verdoppelung der Melodie in der Höhe zur Verwendung.

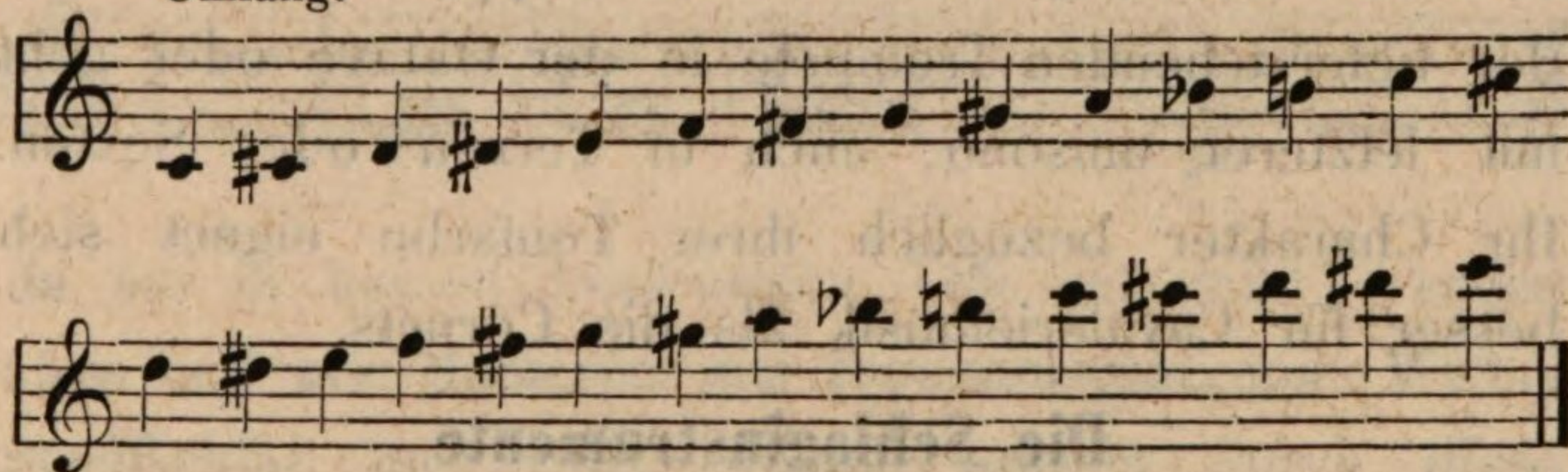
Alle Instrumente, die die Cavaleriemusik besitzt, sind schon bei der Infanteriemusik und Jägermusik besprochen worden und sie haben in allen Arten der Militairmusik dieselben Zwecke zu erfüllen, entweder als melodieführend, begleitend und ausfüllend oder die Bässe zu führen oder diese zu unterstützen. Es ist nur noch etwas über die hohen Trompeten, Alt-trompeten genannt, hier zuzufügen.

Die Alttrumpete,

Tromba alto, ist eine Art Trompete mit Ventilen von kleinerer Dimension in hoher Stimmung, meist in As, A oder B. Das Beiwort Alto bedeutet so viel als

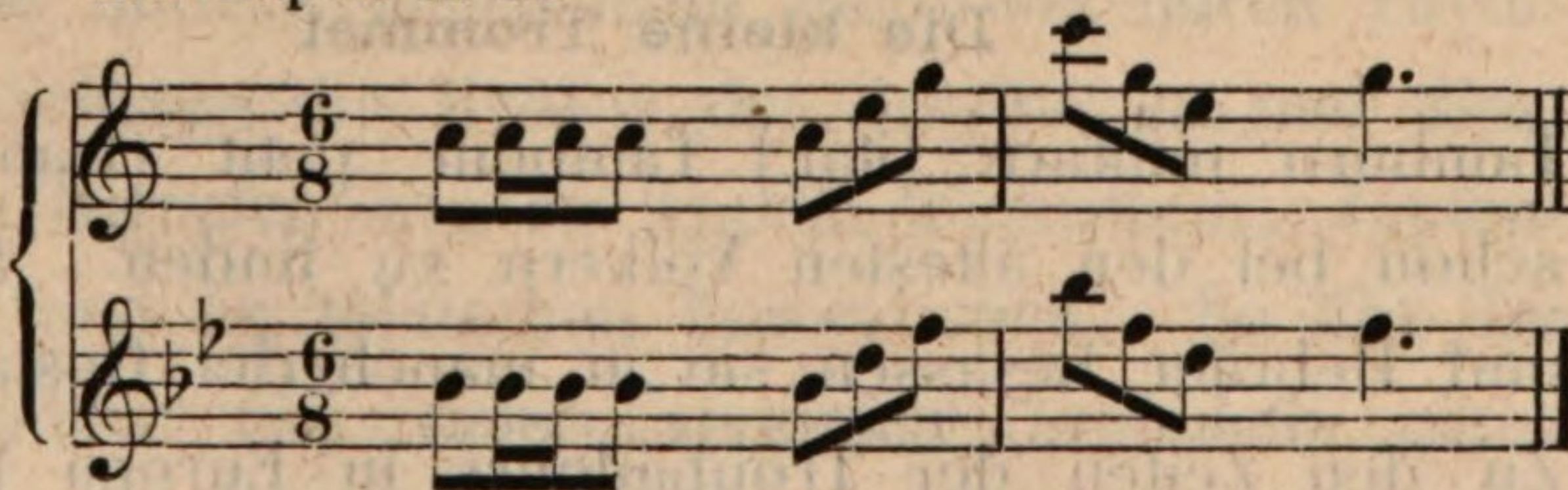
hoch, denn diese Trompete bewegt sich keinesweges in der Altlage, sondern höher, in der Sopran oder Diskantlage. Die Benennung Alttrompete entstand bloß deswegen um sie von der eine Oktave tiefer stehenden Tenor- oder Basstrompete zu unterscheiden. Sie hat dieselben Naturtöne wie die übrigen Trompeten. Der allgemeine Umfang ist folgender, vom eingestrichenen c bis zum dreigestrichenen e.

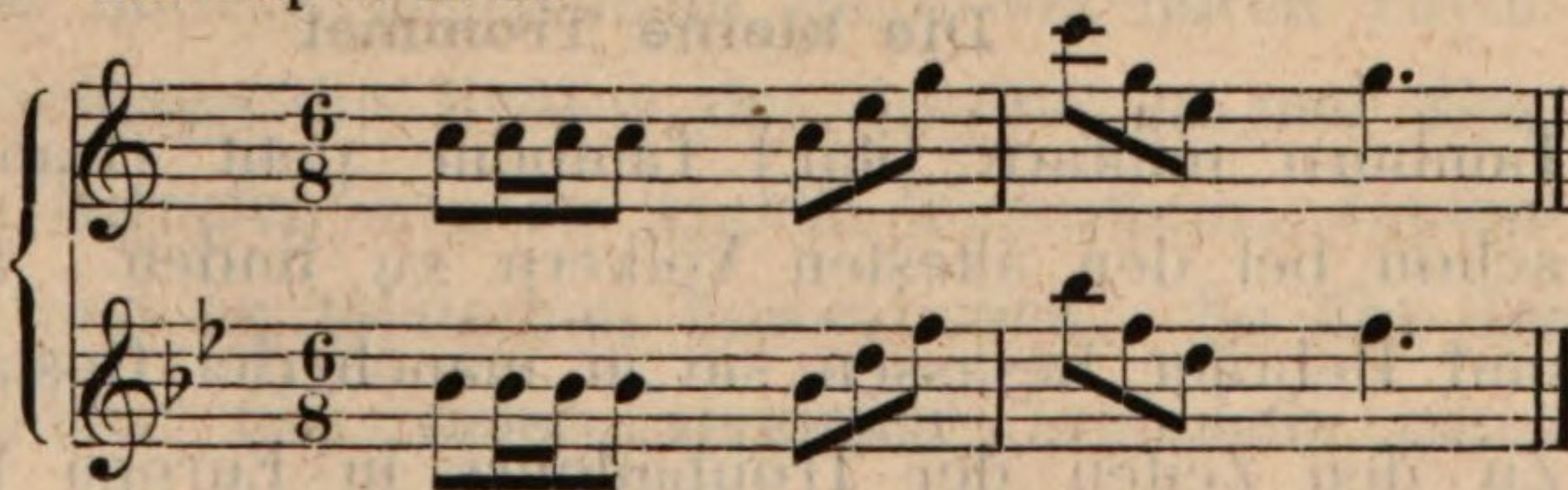
No 75. Alttrompete.
Umfang.



Wenn es auch möglich ist, diesen Umfang in der Höhe und Tiefe um einige Töne zu vermehren, so lehrt doch die praktische Erfahrung von diesen Tönen ganz abzusehen, auch überhaupt die Mitteltöne am meisten zu bevorzugen. Die Notirung geschieht bei der Alttrompete in B einen ganzen Ton höher, wie bei der B-Clarinetten, in der As-Stimmung eine grosse Terz höher.

No. 76. Alttrompete in B.

Notirung. 

Klang. 



In einem Tonstücke aus Es-dur hat daher die Alttrumpete in B F-dur und die As-Trompete G-dur zu blasen. Sie wird ihrer Beweglichkeit besonders aber ihrer Höhe wegen als melodieführendes Instrument benutzt, denn sie verdoppelt die Melodie der tieferstehenden Trompete in der Oktave oder geht mit letzterer unisono, auch in Terzen oder Sexten. Ihr Charakter bezüglich ihrer Tonfarbe eignet sich besser für Cavaleriemusik als die Cornets.

Die Schlaginstrumente

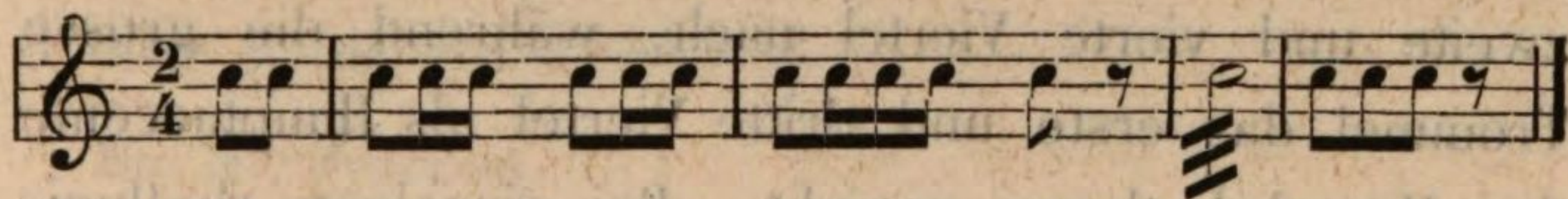
der Militairmusik sind fast nur allein in der Infanteriemusik zu finden, die grosse Trommel, kleine Trommel, Becken, Triangel, in neuerer Zeit auch eine Art Glockenspiel. Da die grosse Trommel, die Becken, der Triangel ursprünglich der türkischen Musik angehören oder orientalischen Ursprungs sind, so nennt man auch die Infanteriemusik türkische- oder Janitscharenmusik. Der Cavalleriemusik waren früher bei den Cürassiren auch noch Pauken zugetheilt.

Die kleine Trommel

Tamburo militare (ital.) Tambour petit (franz.) war schon bei den ältesten Völkern zu finden. Aegypter und Hebräer besaßen sie in mancherlei Gestaltungen. Zu den Zeiten der Troubadours in Europa besaßen

und verwendeten die Jongleurs oder Spielleute ebenfalls besondere Arten von Trommeln. Die jetzige Militairtrommel von dünnem Messing oder Kupfer ist jetzt in ihrem Umfange noch mehr verkleinert worden und ähnelt einem Tambourin. Bei der Infanteriemusik und auch in der Orchestermusik wo sie öfters Theil nimmt, wird sie gewöhnlich durch die Note c im Violinschlüssel (auf dem dritten Zwischenraum) notirt,

No. 77. Tambour petit.



da sie in keinen bestimmten Ton gestimmt werden kann und alle Manieren des Trommelschlagens: Wirbel Streifschlag und Doppelschlag werden durch diese Note, wenn sie in irgend einer Art Musik mitwirkt dargestellt. Die jetzigen Trommeln der österreichischen Infanterie haben jedoch einen bestimmten Ton und können auch gestimmt werden. Gerade aber deswegen können sie nicht gut in der Infanteriemusik mitwirken, weil sie dann nur mitspielen können, wenn der bestimmte Ton zur Harmonie passt. Aus diesem Grunde werden sie daher von der Infanteriemusik ausgeschlossen.

Ohne andere Instrumente giebt sie durch rhythmische Schlage die Mensur der Schritte an und dient auch zu Signalen wie zu Appell, Feuerlärm, Zapfenstreich, und zu taktischen Bewegungen. So übt der Sturmmarsch von vielen vereinten Trommeln einen

besondern Eindruck auf das Gemüth der Soldaten aus, indem er zur Tapferkeit anfeuert. — Da unsere kleine Trommel keinen bestimmten Ton hat, so dient sie nur dazu, bei der Musik den Rhythmus zu heben. Der Wirbel, welcher entweder mit einem Tremolozeichen oder durch das Trillerzeichen (tr.) bezeichnet wird, kann effectvoll crescendo und decrescendo verwendet werden. In der Marschmusik unterstützt sie die stereotypen Begleitungsfiguren, indem sie mit der grossen Trommel halbe Taktschläge giebt, oder sie schlägt das zweite und vierte Viertel nach, während die grosse Trommel das erste und dritte Viertel als Hauptaccente des Marschrhythmus angiebt. Bei einzelnen rhythmischen Schlägen mit Vorschlägen; welche letztere schnell aufeinander folgen müssen, fällt natürlich der Hauptschlag auf den guten Takttheil. Die kurzen Vorschläge welche man auch theilweise durch kleine Noten andeutet, fallen jedesmal auf den schlechten Takttheil und bilden gewissermassen nur Auftakte. Soll, wie z. B. im Trauermarsche die Trommel gedämpft werden, so steckt der Tambour einen weichen Körper zwischen die Schnarrsaite und dem untern Felle.

Die Literatur weist eine „praktische Trommel- und Pfeiferschule“ von Ciofani auf.

Die Wirbeltrommel,

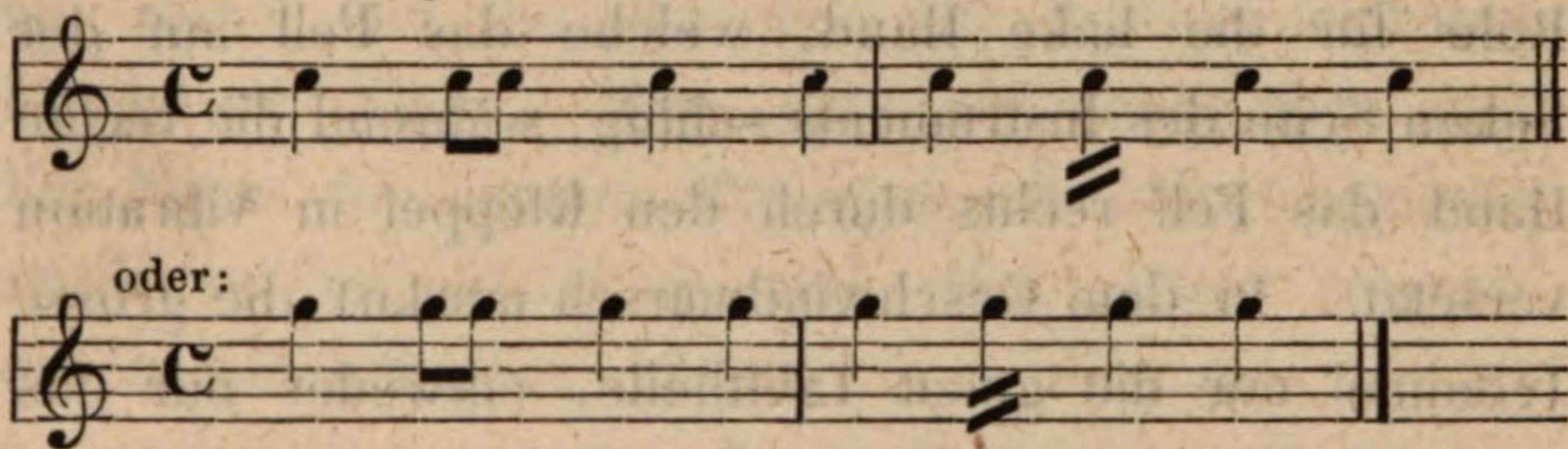
Rolltrommel, Rührtrommel (Tamburo rulante ital., Caisse routante franz.) ist von der vorhergehenden Schnarrtrommel dadurch zu unterscheiden, dass ihr Körper länger und schmaler, nicht von Messing, son-

dern von Holz und ohne Schnarrseite ist. Ihr Ton ist tiefer und nähert sich dem der Pauke. Sie hat denselben Zweck wie die vorhergehende. Für ihre Entfernung aus der Infanteriemusik giebt man keinen genügenden Grund an. Wie die vorhergehende wird sie durch die Note c im Violinschlüssel notirt.

Der Triangel,

(Triangolo, Triangle) hat ebenfalls keinen bestimmten Ton, und man benutzt zu ihrer Notation die Note c oder g im Violinschlüssel.

No. 78. Triangolo.



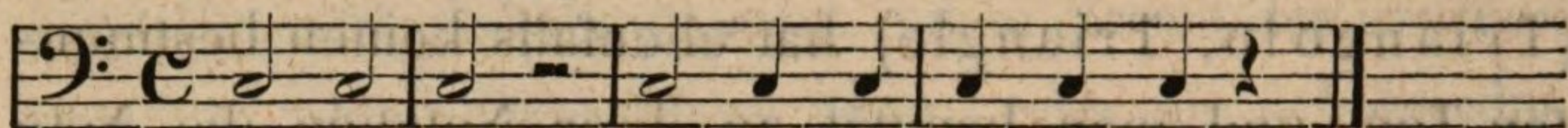
Wie andere Schlaginstrumente ohne bestimmten Ton dient er zur Hebung des Rhythmus. Auch in grösseren und kleineren Orchesterstücken findet er Verwendung in charakteristischen Melodien. Wo er in Tonstücken angebracht werden kann, lässt sich nicht durch Worte andeuten und muss vom Componisten selbst gefunden werden. Ein richtiger Geschmack wird in solchen Dingen der beste Leiter sein.

Die grosse Trommel,

(Tamburo grande ital., Grosse Caisse franz.) ist als das grösste Schlaginstrument in der Infanteriemusik

eine nothwendige Requisite, welche besonders in der Marschmusik zur Hebung des Rhythmus von grossem Vortheil ist; auch in der Orchestermusik, deren Tonstücke besonders einen militairischen Charakter an sich tragen. Ohne bestimmten Ton geschieht die Notation im Bassschlüssel durch die Note c auf dem zweiten Zwischenraum.

No. 79. Tambouro grande.



In früherer Zeit (wie z. B. in Mozarts Ouverture zur „Entführung“) gebrauchte man noch eine Ruthe von Rohr für die linke Hand, welche das Fell auf der linken Seite des Instruments schlug, während die rechte Hand das Fell rechts durch den Klöppel in Vibration versetzt. In dem Geschwindmarsch markirt die grosse Trommel nur die guten Takttheile, entweder nur das erste Viertel eines Taktes, oder das erste und dritte, im letzten Takte eines Theiles meistens die ersten drei Viertel, da gewöhnlich in den Schlusstakten der Theile oder Claussen, mit allen Instrumenten drei Viertel anzuschlagen sind, das vierte oder letzte Viertel aber eine Generalpause für alle Instrumente ist. Sie kann auch noch zu andern Effekten benutzt werden, indem man durch einen Wirbel das Rollen des Donners nachahmen kann, oder durch einzelne Schläge (ohne Becken) Kanonenschüsse andeutet. (Man sehe und höre Beethoven's „Schlacht bei Vittoria“.) Die Benutzung der grossen Trommel geschieht in den für sie passenden Tonstücken nicht bios im Forte, sondern

Die Becken

[illegible]

No. 80. Piatti.

The first staff of music is written on a five-line treble clef. It begins with a common time signature (C). The melody consists of the following notes and rests: a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note A4, a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a half note G4, and a whole note F4.

Schubert, Instrumentalmusik. 14

durch die Ueberschrift Tamburo grande e Piatti (ital.) oder Gran Cassa oder Grosse Caisse et Cimballes (franz.) an. Das Schweigen der Becken wird durch senza Piatti (ohne Becken) angezeigt. Das darauf folgende Zusammenspiel beider Instrumente wird durch Tutti angedeutet. In kleineren Orchestern werden meistens grosse Trommel und Becken durch eine Person gespielt, zu welchem Behufe das eine Becken auf der grossen Trommel befestigt wird.

Das Glockenspiel,

welches auch theilweise bei der Infanteriemusik, besonders zur Marschmusik verwendet wird, ist in Lyraform, an dessen Gestell Glöckchen in diatonischer Reihe befestigt sind, welche vermittelt eines Hämmerchens angeschlagen werden. Es wird auf ihm die Melodie theilweise mitgespielt.

Der halbe Mond,

Halbmond, Schellenmond, (Pavillon chinois, Chapeau chinois), dient nur zum Staate bei militairischen Paraden der Infanterie. Als Instrument hat er eine kleine Bedeutung, denn es bleibt sich gleich, ob die an einem Stabe, der oben in Form eines Halbmondes gestaltet, befindlichen Glöckchen und andern Verzierungen, (besonders mit zwei Rossschweiften versehen), nach dem Takte geschüttelt werden, oder nicht.

Die Tanzmusik.

Die Geschichte kann uns über eine Entwicklung der Tanzmusik aus der alten Zeit nichts berichten, da die Kultur des Tanzes nicht in derselben Weise vor sich ging, wie in andern Künsten und Wissenschaften, denn die alten Tänze verschwanden um neuen Platz zu machen und von ihrer Musik dazu kann erst von der Zeit an besprochen werden, wo wenigstens eine Art Instrumentalmusik eingeführt war. Es dauerte Jahrhunderte, ehe überhaupt die Musik der Welt das bot, was wir im engern Sinne unter Melodie verstehen, um so mehr musste die Tanzmusik, deren eigentliche Tendenz nur Melodie und Rhythmus beansprucht, zurückgeblieben sein. Daher stand zwar nicht der Tanz selbst, sondern die Musik dazu auf der niedrigsten Stufe, und würde in unsern Zeiten keinesweges als Tanzmusik gelten. Wenn man am Hofe Karls des IX. und in Frankreich die sogenannten „Dances basses“ ernst und feierlich nach den Melodien der Psalmen tanzte, jedoch dabei weder hüpfte noch sprang, so wird unsere Zeit eine Entweihung der Musik darin finden. Wenn der Lieblingstanz des genannten Königs nach der Melodie des 129. Psalms ging, so kann man Niemand einen Vorwurf machen, denn man hatte eben noch keine wirkliche Tanzmusik. Der Tanz war schon in den ältesten Zeiten da, gleich wie bei den unkultivirtesten Völkern die nach dem Schlage einer Art Trommel ihre Füße und Hände in Bewegung

setzen. Der Tanz hatte jedoch auf die Bildung des Volkes Einfluss, und man hielt denselben in dem klassischen Alterthum für einen unerlässlichen Theil der Jugenderziehung. Auch fand der Tanz statt bei religiösen und weltlichen Schaustellungen, Festlichkeiten und Orgien. Bei Leichenbegängnissen tanzte man Trauerreigen und Todtentänze. „An den Ufern des Nils stellten die aegyptischen Priester bei ihren Tänzen den Lauf der Gestirne und mythologische Scenen dar. Die Juden nahmen diese religiösen Tänze in ihren Gottesdienst auf. Beim Durchgange durch das rothe Meer ordnete man einen festlichen Tanz und „Mirjam, die Prophetin, Aaron's Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken am Reigen“ (2. B. Moses 15, V. 20.) Eine Nachahmung der aegyptischen Apisfeierlichkeiten war der Tanz um das goldene Kalb. David tanzte „mit aller Macht“ vor der Bundeslade. Bei den altgriechischen Mysterien waren Tänze ein Hauptbestandtheil. Meursius zählt in einem Werke 189 verschiedene, meist griechische Tänze auf, unter denen der pyrrhische Waffentanz obenan steht. Die „olympischen Spiele“ bestanden meist aus Tänzen. Besonders unter den ersten drei Kaisern waren in Rom gegen 3000 fremde Tänzerinnen. Aus Furcht vor einer Theuerung verbannte man lieber fremde Philosophen und Lehrer als die fremden Tänzerinnen. Die Römer, Griechen und Aegypter verwendeten bei Leichenbegängnissen auch die Pantomime.“ Nach der Entstehung der christlichen Kirche ging der heidnische

Tanz auch in die christlichen Feste über. Bei den Hochzeiten der Christen war jedoch das Tanzen verboten, obgleich der Apostel Paulus es beim Gottesdienst für erlaubt hielt. Doch wie alles mit der Zeit ausartet, so blieben die christlichen Tänze nicht lange „Beweise religiösen Eifers,“ besonders zur Nachtzeit. Vermummungen und profane Gesänge in Kirchen und auf Kirchhöfen, sowie die „anstössigen“ Tänze der Weiber gaben zu Ausschweifungen Anlass genug. Die Päpste Gregor III. und Zacharias II. suchten durch ein Dekret im Jahre 744 diesem Unwesen der „entfesselten Lust“ Einhalt zu thun. —

Jede Nation hat natürlich, besonders in den früheren Zeiten, ihre eigenthümlichen Tänze, die als Nationaltänze noch jetzt theilweise in den Ballets ihre Verwendung finden. Mancher Tanz übersiedelte sich aus einem Lande in das andere, besonders da man an manchen Höfen sich bemühte denselben zu cultiviren. So kamen z. B. aus Italien die ersten Tänze unter Franz I. und Heinrich II. nach Frankreich und Katharina von Medicis begünstigte sehr ihre Ausbildung. An die Stelle der Turnire traten Tanz und Maskeraden, denn die Cavaliere bestrebten sich, es den Tänzern von Profession gleich zu thun und die Damen liessen sich in „üppiger Kleidung“ dazu gewiss nicht nöthigen. Es war natürlich, da man früher nach Psalmen tanzte, dass auch in Deutschland die alte Tanzmusik eher einer ernsten Kirchenmusik glich, und man selbst Choräle in die langsame Tanzform umformte. Als jedoch das langsame Tempo einer „ra-

pideren“ Bewegung weichen musste, kam ein förmlicher Umschwung und eine andere Anschauung in das Volksleben. Bei allen Nationen wurde der Tanz mit Gesang begleitet, als aber später die schnelleren Bewegungen des Körpers nicht mehr das Singen dabei gestatteten, übernahmen einfache Instrumente den Gesang. Aus diesem Grunde sind auch die meisten Tänze nur in der Liedform zu finden.

Die Formen der Tanzmusik.

Man nimmt in der Tanzmusik zwei Hauptarten an: 1) Das Ballet, (abgeleitet von Ballo — der Tanz) oder den theatralischen Tanz, welcher auf dem Theater von Tanzkünstlern aufgeführt, auch in Opern und Schauspielen eingeflochten wird. 2) Den Gesellschaftstanz und Nationaltanz als charakteristischer Tanz.

Als Musik nimmt die Tanzmusik die niedrigste Stellung ein und hat zum Zweck, „nicht als Tonspiel um ihrer selbst willen zu gelten, sondern die Bewegungen Vieler zum Tanze im rhythmischen Gleichmaasse zu regeln; sie dient daher nicht mehr dem künstlichen, sondern einem äussern Zwecke.“ Doch ist in der Neuzeit in gewöhnlichen Concerten, wo die Symphonie und der Gesang meist in Wegfall kommt, keinesweges die Tanzmusik ausgeschlossen, da neben der Overture, der arrangirten Opernstücke auch gern ein Tanz von beliebten Tanzkomponisten wie Strauss, Lanner, Lumby, Gungl u. A. öfterer gehört wird. — Die Melodie eines Tanzes muss so beschaffen sein, dass

sie leicht fasslich, durch Wohlklang in's Ohr fällt, Lust zum Tanzen macht, und zugleich die Tanzenden in eine heitere Stimmung versetzt. „So wie Kirchenmusik den höchsten, ernstesten, ewigen Zwecken dient, so dient Tanzmusik der bunten lachenden, vorübergaukelnden, vergänglichen Lust der Welt, und eben darum ist jener das längste, dieser das kürzeste Leben beschieden. Wir hören in unsern Kirchen Intonationen, deren Entstehung in die ersten christlichen Jahrhunderte fällt, wir hören Choräle aus dem frühen Mittelalter und Singestücke aus Palastrina's Epoche, wir hören aber in unsern Tanzsälen schwerlich eine Partie Walzer oder Quadrillen aus dem vorigen Carneval. Jenes sind perenirende, dieses jährlich absterbende Pflanzen, die sich nur dadurch fort erhalten, dass sie Samen zu neuen, ähnlichen ausstreuen, welche im nächsten Carneval aufgehen, wachsen, blühen, abblühen und verdorren, doch nicht ohne vorher wieder Samen für die nächstjährige Faschingszeit angesetzt zu haben. Vielleicht liegt eben darin der Grund, dass Tanzmusik für manche sinnige Gemüther etwas Trauriges hat, und es ist merkwürdig genug, dass die Phantasie des Mittelalters dem schneidensten Ausdruck für die Vergänglichkeit alles Irdischen die Form des Tanzes gegeben hat, in jenen grausenhaft komischen Bildern, wo das Gerippe des Todes alle Lebensalter und Stände mit burlesken oder höhnenden Geberden zum Tanze holt.“ — Es bleibt Unrecht, wenn man Componisten, die sich nur der Tanzmusik widmen, einen geringern Platz in der Musikwelt anweist, denn grosse Ton-

meister haben bewiesen, dass ihnen die Geheimnisse der Tanzformen ganz fremd blieben, und daher auch keine Neigung für dieses Fach verspürten, noch einheimisch darin werden konnten. Der anerkannte Tanzkomponist hat das Glück, der Beherrscher „eines weiten Reiches und zahlreiche, treu ergebener Vasallen geworden zu sein,“ die ihm huldigen.

Man kann unmöglich den theilweise steifen „kontrapunktischen Gebilden“ der Tänze der verflossenen Jahrhunderte eine wirkliche Popularität zugestehen und die wirkliche Blüthezeit der deutschen Tanzmusik ist erst in die Periode von Strauss-Lanner zu setzen. Seit dieser Periode hat sich auch die deutsche Tanzmusik, welche in das fröhliche Volksleben mächtig eingreift, auch in andern Ländern Bahn gebrochen. Es kann daher hier abgesehen werden von den Formen der alten italienischen Tänze, wie: Giga, Gagliarda, Passamezzo, Tarantella, Saltarello, Siciliano, Forlana, Furio, Volta, Canaria, den spanischen Tänzen: Pordon dantza, Saut basque, Chika, Moreska, Pavane, Sarabande, Seguidillo, Fandango, Bolero, Guaracha Folie d'Espagne: den französischen Tänzen; Passepied, Bourrée, Tambourin, Rigaudon, Gavotte, Loure, Chiaconna, Musette, Gigue, Courante, Passacaille, Branle, Pastorale; den englischen und schottischen Tänzen: Ecossaise, Anglaise, Hornpipe oder Matelotte; sowie den alten deutschen Tänzen; Allemande u. A. welche sich aus den südlichen Ländern auch nach Deutschland übersiedelt hatten. Von älteren Tänzen haben sich nur noch erhalten: die Menuet, die Polonaise und die Mazurka.

Das Ballet.

Das Ballet, Baletto, (abgeleitet von Ballo, Tanz, oder dem französischen Worte bal, oder dem italienischen Zeitworte ballare, tanzen) ist im engern Sinne ein Tanz auf dem Theater, welchem eine durch Mimik und Tanz von Musik durchgängig unterstützte Handlung zum Grunde liegt und verschiedene Tanzformen zu einem Ganzen vereinigt. Die Musik zum Ballet ist keine leichte Aufgabe für den Componisten, wenn das Ballet ein Werk der Tanzkunst sein soll, das durch mimische Bewegungen und Tänze eine Handlung, Charaktere, Leidenschaften und Gefühle darstellen soll. Der Stoff zu einem wirklichen Ballet ist entweder lyrisch oder dramatisch, worinnen oft stereotype Personen wie Pierrot, Harlequin und Colombine in Pas, Gesten und Attiduten mitwirken. Die Entstehung des Ballets ist schon nach der Erbauung Roms ums Jahr 387 zu suchen, wo man „um die Götter zu versöhnen“ theatralische Tänze einführte, „da die schreckliche Pest viele Menschen hinwegraffte und alle übrigen Spiele, die den Göttern zu Ehren angestellt waren, nichts helfen wollten“. Zu diesem Behufe liess man „etrurische Tänzer und Pfeifer“ kommen. Die „Pfeiferei“ der Letztern ist von Historikern als die erste Balletmusik bezeichnet worden. — Die spätern Gesellschaftstänze sollen sich von dem Ballet kaum unterschieden haben. Man tanzte an den Höfen der gebildeten Nationen erst die „wälsche Manier“ und später die „französische“, bis später an denselben der

Tanz „aus der Mode“ kam. Der Ursprung des jetzigen Ballets fällt in das Jahr 1498, wo Bergenzo de Botta bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des Herzogs Galeazzo von Mailand mit Isabella von Aragonien zuerst ein grossartiges Ballet mit Deklamation und Gesang zur Aufführung brachte, was bald an den Höfen Europas Nachahmung fand. Moliere, Lulli und Quinault kultivirten dasselbe unter Ludwig XIV. Die sogenannte französische Schule brachte an die Tagesordnung Pirouetten, Grotesktänze und das unnatürliche Beinausstrecken, so wie das Kreuzen der Tänzer und Tänzerinnen. Die Balletmusik in den verschiedenen Ländern ist jetzt reine Instrumentalmusik, vielmehr Orchestermusik, welche zum Zweck hat, die Bewegungen der Solotänze: Pas seul, Pas de deux, Pas de trois u. s. w. zu leiten und die Pantomime dabei zu charakterisiren. Sprache und Gesang sind dabei ausgeschlossen. Eben so hat die Balletmusik die Bewegungen der Ensemble-Tänze der Nicht-Solotänzer oder des Balletcorps (Corps de Ballet) zu regeln. Die Form der Solotänze haben mehr oder weniger die Form der Sonatensätze, des Allegro und Andante. Die Ensemble-Tänze beanspruchen mehr die Liedform, da sie meist Nationaltänze oder Gesellschaftstänze sind.

Unsere jetzige Ballmusik beansprucht hauptsächlich folgende Tänze.

Die Polonaise,

ursprünglich ein polnischer Nationaltanz im Dreivierteltakt, dient jetzt noch meist zur Eröffnung eines Balles

Der Charakter ist feierlich und gravitatisch, da ihm ritterlicher Nationalstolz zum Grunde liegt. Die langsame, gehende Bewegung kann in ihrer Melodie ausser Stolz und Männlichkeit auch Grazie und Anmuth entfalten. Ihr scharf markirter Rhythmus ist kein Hinderniss in der Beschränkung ihrer Form und letztere giebt Gelegenheit „zu glänzender, harmonischer und orchesterlicher Ausschmückung“. Eine Eigenthümlichkeit in der melodischen Führung besteht darin, dass in manchen Takten, besonders zu Anfang einer Rhythme oder Periode die Verschiebung des guten Takttheils nicht selten vorkommt,

No. 81.

oder:

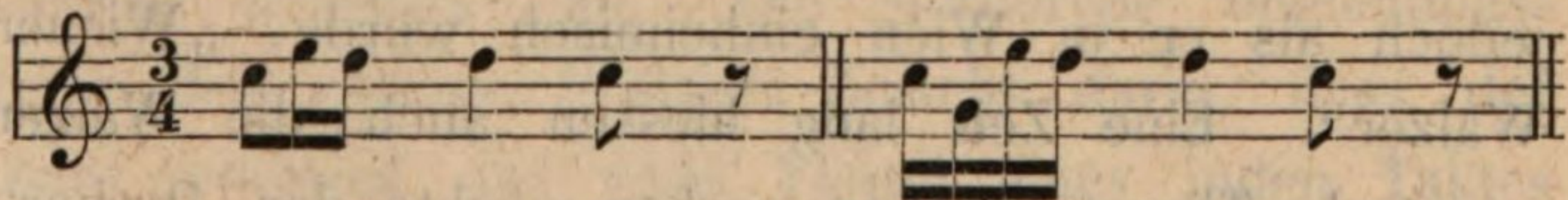
oder:



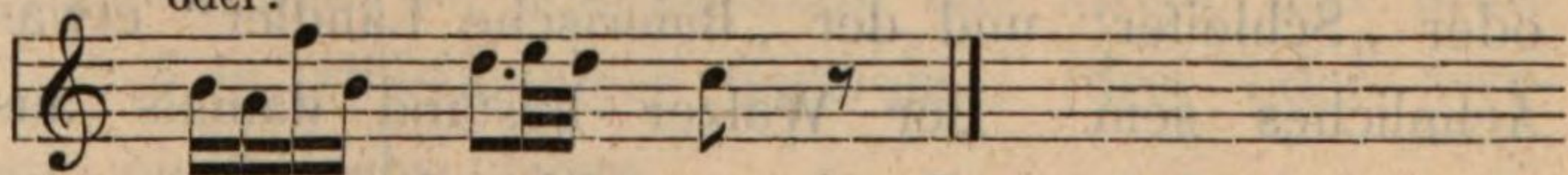
auch der Schluss eines Theiles allemal auf das dritte Viertel fällt:

No. 82.

oder:



oder:



mit wenigen Ausnahmen. Die Polonaise oder auch Polacca besteht meistens mit Einschluss des sogenannten Trio aus vier Haupttheilen und der Anfang ist stets ohne Auftakt und geschieht im Forte. Das Trio gewöhnlich sanfterer Natur, kann auch die Molltonart

haben. In der Pianofortemusik war früher die Polonaise ein Modeartikel geworden und ihre Glanzperiode hatte sie in der Zeit als Oginsky's melancholische Polonaisen auftauchten etwa um 1815. Man erinnert sich dabei unwillkürlich an Spohr's prachtvolle Polonaise aus der Oper: „Faust“ welche (1818) sehr beliebt und berühmt wurde.

Der Walzer (Valse).

Die Schreibart des Walzers geschah früher im Dreiachteltakt später nur im Dreivierteltakt. Die Geschichte der Tanzkunst weist nach dass in Vincenz Martin's Oper: „Una cosa rara,“ im Jahre 1787, der erste Walzer getanzet wurde von vier Personen dieser Oper: „Lubia, Tita, Chila und Lilla“ in schwarz und rothen Costüm. Es konnte nicht fehlen, dass bei dem Beifall, den diese Oper fand, dieser Tanz auch ausser dem Theater Beifall fand und bald nachgeahmt wurde. Man nannte ihn „Cosa rara“ oder „Langaus“ später jedoch als er in Wien einheimisch wurde, „Wiener Walzer“. Eine Zeit lang hiessen auch die Walzer „deutsche Tänze“. Schon vorher mochte der „Dreher“ oder „Schleifer“ und der „Baierische Ländler“ etwas Aehnliches sein. Der Walzer bestand damals aus zwei achttaktigen Reprisen. Die Dürftigkeit der Melodien konnte in ihrem monotonen Wesen mit der Zeit nicht mehr genügen und man gab dem Walzer drei Reprisen, damit wenigstens ein Theil in einer andern Tonart in der Quinte oder Quarte zum Vorschein kam. Auch fügte man mehrere Walzer zu-

sammen, die in nah verwandten Tonarten auf einander folgten und deren Maximum sich auf zwölf Stück mit einem Coda feststellte, wobei jedoch das innere Wesen des Walzers noch keinen besondern Aufschwung nahm. C. M. v. Weber war es beschieden in diese „Alltäglichkeit“ mit seiner „Aufforderung zum Tanz“ wie „ein Blitz aus heiterm Himmel“ hinein zu schlagen und das „goldene Zeitalter“ des Walzers in den dreissiger Jahren trat unter Strauss und Lanner ein. Man gab dem Walzer breitere Rhythmen und Melodie und Harmonie bekam einen höhern Aufschwung. Die Walzerform umfasst jetzt gewöhnlich fünf Nummern mit einer besondern Einleitung und einer Coda. Die Einleitung hat den Zweck, den Walzer gewissermassen vorzubereiten und ist als kleines Phantasiestück in einem andern Tempo dem Geschmacke des Componisten überlassen. Die Coda oder das Finale enthält eine Wiederholung der schönsten Stellen des Walzers und schliesst glänzend und rauschend nach der Weise grosser Tonstücke ab. Die stereotype Begleitungsfigur des jetzigen Walzers besteht darin, dass der Bass jedesmal das erste Viertel eines jeden Taktes angiebt, und die Mittelstimmen das zweite und dritte Viertel in vollstimmiger Harmonie, (drei oder vierstimmig), nachschlagen.

No. 83.
Melodie.

Begleitungsfigur.

Bass.

Ohne diese einfache stereotype Begleitungsfigur würde der Walzer seinen Charakter, überhaupt die Form verlieren, wenn auch stellenweise eine Abweichung zu gestatten ist. Der Walzer verträgt keine ungleichen Perioden und drei und fünftaktige Rhythmen sind darin nicht verwendbar. Selbstverständlich bestehen die zwei oder drei Reprisen eines Walzers in nah verwandschaftlichen Tonarten, so auch die Nummern unter sich, hauptsächlich die Tonarten der Quinte und Quarte, doch kann auch der Mannigfaltigkeit halber die Tonart der grossen Unterterz wie z. B. auf C-dur As-dur eintreten. Fast nur allein werden die Durtonarten in dem Walzer begünstigt, da die Molltonarten stets eine trübe, fast traurige Färbung haben und nicht zu den Ideen eines „laut aufjauchzenden“ Walzers für passend gefunden werden dürfte. Die neue, erweiterte Form des Walzers hat auch durch eine stärkere Besetzung des Orchesters gegen früher bedeutend gewonnen, da auch die hinzugekommenen Ventilinstrumente einer brillanteren Instrumentierung ein

weiteres Feld eröffneten. Da früher Lied und Tanz eng verbunden war, indem die Instrumentalmusik beim Tanzen der Gesang vertrat, so ist es auch natürlich, dass der Walzer fast stets die Liedform hat, wenn er auch in weiterer Ausdehnung zum Tanzen nicht bestimmt, eine höhere Kunstform annimmt. Ausnahmen kommen jedoch vor, wenn z. B. der Walzer sich in einer Ouverture geltend macht, dann nimmt er allerdings die Allegroform an. (Man sehe die Ouverturen zu: „Maurer und Schlosser“ und „Feensee“ von Auber.) Strauss war wohl der erste, welcher die Titelbenennungen bei den Walzern einführt, da eine Nummer oder Opuszahl sich schwerer merkt als ein Name. Doch darf man nicht annehmen, dass die Musik eines Walzers eine „Illustration“ des Titels ist, wie man es bei andern kleinen Tonstücken versucht hat.

Der Contretanz,

französischen Ursprungs, welcher auch in Deutschland die Quadrille verdrängte, hat sechs Haupttoure oder Nummern, wovon jede seine bestimmte Anzahl Takte besitzt. Die Erfindung des Contretanz, (abgeleitet von dem englischen Countrydance-ländlicher Tanz) wird einem englischen Tanzmeister zugeschrieben, der ihn im Jahre 1710 in Frankreich eingeführt haben soll. Doch erst später, 1745, nachdem Rameau in seinem Ballet: „Les fêtes de Polymnie“ eine Art Contretanz einflochten hatte, „welcher, dem Geschmacke der Pariser entsprechend, den allgemeinsten Beifall fand, wurde er in den Salons heimisch und fand

später auch in den Tanzlokalen des Volkes Eingang“. Man hatte den Contretänzen bei ihrem Entstehen besondere Namen gegeben und um die Tourencombinationen zu verringern, die bei jedem Contretanz wechseln, „wählte man endlich sechs dieser Melodien aus die am geeignetsten schienen und executirte die Contretänze in Quadrillen vereinigt. Die Quadrille bestimmt die Ordnung der Touren. Die Melodien, aus denen sie besteht, haben sämmtlich ihren Charakter.“ Die Melodien dieser Contretänze erhielten besondere Namen, die auch später als Grundformen galten: Nr. 1. Le Pantalon, Nr. 2. L'été, Nr. 3. La Poule, Nr. 4. La Trénis, Nr. 5. La Pastourelle, Nr. 6. als Schlusstanz das Finale. Die französischen Componisten komponiren jedoch nur fünf Nummern und lassen zu Nr. 5. Nr. 1. spielen. Während die jetzige französische Musik zu dem Contretanz noch an die alte schlichtere Weise ihrer Vorgänger erinnert, haben die deutschen Tanzkomponisten es vorgezogen aus den sechs Nummern eben so viele Charakterstücke zu machen, so dass zwischen Nr. 1, 3 und 6, und zwischen 2, 4 und 5 eine gewisse Verwandtschaft durchklingt, so dass Nr. 1, 3 und 6 die „glänzenden rauschenden“ und Nr. 2, 4 und 5 sanfter und einfacher gehalten sind, was besonders durch eine routinirte Instrumentationsweise noch mehr hervorgehoben wird. Jede dieser sechs Nummern hat seine bestimmte Anzahl Takte und nur Rhythmen von acht und sechzehn Takten können darin verwendet werden. Jeder Verstoss gegen die bestimmte Rhythmik dieser sechs Tänze würden

nur Unordnung im Tanze herbeiführen. Nr. 1. besteht aus 32 Takten im Sechachtel- oder auch Zweivierteltakt mit vier achttaktigen Rhythmen oder Theilen ohne Reprise; doch können der zweite und dritte Theil als eine breitere Rhythme von 16 Takten zusammen hängen. Der erste Theil von 8 Takten muss einen Abschluss haben, da die Tanzenden erst (in allen Nummern) mit dem zweiten Theile, also vom neunten Takte an, ihre bestimmten Tanztouren beginnen und der Schluss auf die ersten acht Takte fällt, welcher im Haupttone sein muss. Schliesst der erste Theil in der Quinte, so muss eine besondere Coda hinzugefügt werden. Nr. 2. gebraucht 24 Takte. Den Schluss bilden ebenfalls die ersten 8 Takte oder eine besondere Coda, Nr. 3. Sechachtel- auch Zweivierteltakt 32 Takte, hat den „Zuschnitt“ der ersten Nummer. Nr. 4. hat 24 Takte in Zweivierteltakt. Nr. 5. erhält 32 Takte im Sechachtel- oder Zweivierteltakt. Nr. 6. als Finale hat 32 Takte, auch wohl 40. In allen Nummern wird kein einzelner Theil repetirt doch kann der erste Theil nach dem zweiten Theil, als dritte Clausse oder Theil sich wiederholen. Einzelne Nummern haben auch zuweilen eine kurze Intrata oder Einleitung von 2 Takten, welche jedoch beim Da Capo allemal in Wegfall kommt. Was die Tonarten der einzelnen Theile betrifft, so ist der erste Theil in der Haupttonart, der zweite meist in der Tonart der Dominante, der dritte wieder in der Haupttonart, der vierte in der Subdominante. Doch ist dies keinesweges eine feste Norm, da auch öfters ein

Theil aus einer Molltonart eingeflochten wird und die Wahl der Tonarten dem Ermessen des Componisten anheim gestellt ist. Die in neuester Zeit aufgetauchte

Quadrille à la Cour oder Lancier

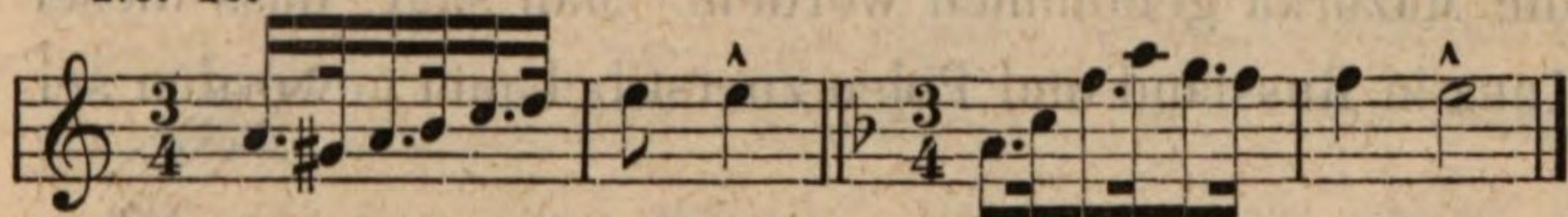
besitzt fünf Haupttoure, Nr. 1. La Dorset, Nr. 2. La Victoria, Nr. 3. Les Moulinets, Nr. 4. Les Visites und Nr. 5. Finale à la Cour. Bloss in der dritten und fünften Tour dieser Quadrille ist die Musik von der des Contretanzes etwas abweichend, denn die dritte Tour (Les Moulinets) hat nur zwei Claussen oder Theile ohne Repetition jeder von 8 Takten. In der Haupttonart stehend bewegt sich diese Tour im lebhaften Sechachteltakt und die erste Hälfte des sechsten Taktes im zweiten Theil wird ritartirt, worauf die zweite Hälfte desselben Taktes eine Fermate erhält. Die letzten zwei Takte dieses Theils werden dann wieder a Tempo gespielt. Die Wiederholung des ersten Theils bildet den Schluss dieser Tour. Die fünfte Nummer (Finale á la cour) steht im Zweivierteltakt in der Haupttonart mit einer Einleitung (Intrata) von 4 Takten. Diese Schlussnummer hat drei Theile jeder von 8 Takten ohne Repetition, denen sich noch zwei Theile meist in der Tonart der Subdominante anschliessen. Der Schluss fällt auf den Schlusstakt des dritten Theiles, welcher daher in der Haupttonart gehalten sein muss.

Die Mazurka (Mazur)

ist polnischen Ursprungs und stammt aus der Woiwodschaft Masovien und hiess als Nationaltanz auch Masure,

Masurek, Masurka — Masurisch. Der Charakter war ursprünglich „wild“ mit scharf accentuirter Melodie „mit auf einem Tone liegenden Basse im Dreiachteltakt mit punktirten Noten“ in zwei achttaktigen Reprisen. Unter der Regierung August's III, König's von Polen und Sachsen, in den Jahren 1733—1763 kam dieser Tanz in hohen und niedern Zirkeln in Aufnahme. Das Merkmal seiner Eigenthümlichkeit besteht darin, dass der Accent bei jedem Einschnitt oder Cäsur der Melodie oder auch im zweiten, vierten, sechsten oder achten Takte eines Theiles allemal auf den schlechten Takttheil fällt:

No. 48.



Die stereotype Begleitungsfigur besteht wie in dem Walzer aus den nachschlagenden zweiten und dritten Viertel eines jeden Taktes, ausser den Schlusstakten, nachdem das erste Viertel von dem Basse markirt wird. Als Tanz ist die Mazurka aus der Mode gekommen, desto mehr aber hat sich ihre Musik in den Solostücken für Pianoforte eingebürgert, wozu besonders der Componist Chopin (Pole von Geburt) viel beitrug. Die jetzigen Mazurkas sind pikanter in ihren Harmonien und in der Melodie werden die punktirten Noten vermieden, doch darf dabei die Markirung des zweiten Viertels in den zwei oder viertaktigen Rhythmen nicht ganz ausgeschlossen werden, wenn die Form des Tanzes selbst, vielmehr die Charakteristik

desselben nicht verloren gehen soll. Sie erhält gewöhnlich drei und vier Reprisen mit oder ohne Coda.

Die Polka-Mazurka

hat als Tanz keine Aehnlichkeit mit der Mazurka und ähnelt in ihren Pas mehr der Polka, daher der Name. Doch ist ihre Musik fast nicht von der Mazurka zu unterscheiden, nur dass die Vierteltriole theilweise in der Melodie zur Verwendung kommt. Sie besteht meist aus drei oder vier Reprisen. Als Solostück wird ihr meist eine kurze Einleitung und ein Coda hinzugefügt. Das Tempo muss fast langsamer als die Mazurka genommen werden. Man sagt, dass dieser Tanz in Russland und Polen zuerst bekannt geworden sei.

Die Polka.

Ueber ihre Entstehung ist viel gefabelt worden, bis endlich Alfred Waldau, der Geschichtsschreiber der böhmischen Nationaltänze über ihren Ursprung folgenden Aufschluss giebt: „Zu Anfang der dreissiger Jahre tanzte ein junges Bauernmädchen, das in Elbeteinitz (in Böhmen) bei einem Bürger in Dienst stand, eines Sonntag Nachmittags zur eigenen Erheiterung einen Tanz, den es sich selbst erdacht hatte, und sang hierzu eine passende Melodie. Der dortige Lehrer Joseph Neruda, der zufällig anwesend war, schrieb die Melodie nieder, und der neue Tanz wurde bald danach zum ersten Mal in Elbeteinitz öffentlich getanzt. Um's Jahr 1835 fand er in Prag Eingang und erhielt

dort, wahrscheinlich wegen des in ihr waltenden Halbschrittes, von dem böhmischen Wort pulka d. h. die „Hälfte,“ den Namen. Vier Jahre später wurde er durch ein Prager Musikchor unter Kapellmeister Pergler nach Wien gebracht, wo Musik und Tanz sich ausserordentlichen Beifall errangen. Im Jahre 1840 tanzte dann der städtische Tanzlehrer Raab aus Prag diese böhmische Polka mit grossem Erfolg auf dem Odeontheater in Paris, worauf sie mit staunenswerther Schnelligkeit in die dortigen Salons und Ballsäle Eingang fand, und sich von da aus, wenn auch mehrfach modificirt, fast über alle Länder Europa's und Amerika's verbreitete. Die erste Polka, die im Musikhandel erschien, war von Franz Hilmar Lehrer in Kopidno, componirt.“ Das Mädchen aber, das diesen weltberühmten Tanz erfunden hat, soll sich später in dem Dorfe Konetopy verheirathet haben. Ihr Name ist jedoch nicht bekannt geworden. Die Polka tremblante, auch englische Polka genannt, in Böhmen unter den Namen Trasák bekannt, soll ebenfalls böhmischen Ursprungs sein. Ihre Musik ist in ihrer Form mit der der Polka ganz identisch. Sie wurde im Jahre 1844 durch den Tanzlehrer Cellarius in Paris eingeführt, „wo der lebhafte Viersprung mit seinem Schieben, dem Retiriren, dem unerwarteten Umschwunge, und der Wendung von rechts nach links, sehr bald den Vorzug erhielt vor der eigentlichen Polka.“

Die Polka wird im Zweivierteltakt gesetzt, und ihr charakteristischer Rhythmus wird durch besondere einfache Figuren festgehalten.

No. 85. Polkafiguren.

oder:

Melodie - Ausführung.

oder:

Der Schlusstakt eines einzelnen Theiles von 8, 12 oder 16 Takten endet mit drei einzelnen Achteln und einer Achtelpause durch alle Stimmen, wenn kein Auftakt da ist. Ist jedoch ein Auftakt von einem Achtel da, so bilden ebenfalls drei einzelne Achtel die Schlussarten eines einzelnen Theiles, ausgenommen wenn der Auftakt ein Viertel beträgt. Im erstern Falle bildet das vierte Achtel eines Schlusstaktes den Auftakt zum nächstfolgenden Theile, im letztern Falle das zweite Viertel den Auftakt zur folgenden Clause. Ist der oben angedeutete Rhythmus nicht in der Melodie gut bemerkbar, so muss er um so eher in die Begleitung gelegt sein. Die Polka wird mit ihren drei oder vier Reprisen auch meist mit einer Einleitung und Coda versehen, welche letztere den ersten Theil meist wiederholt und sich mit besonderen Schlusstakten in Verbindung setzt. Im sehr mässigen Tempo, wie sie eigentlich gespielt werden muss, benutzt man in der Militäirmusik sie auch als Geschwindmarsch.

Reicher verziert und ausgeführter erscheint die Polkaform auch in der Salonmusik als Polka de Salon oder Polka de Concert.

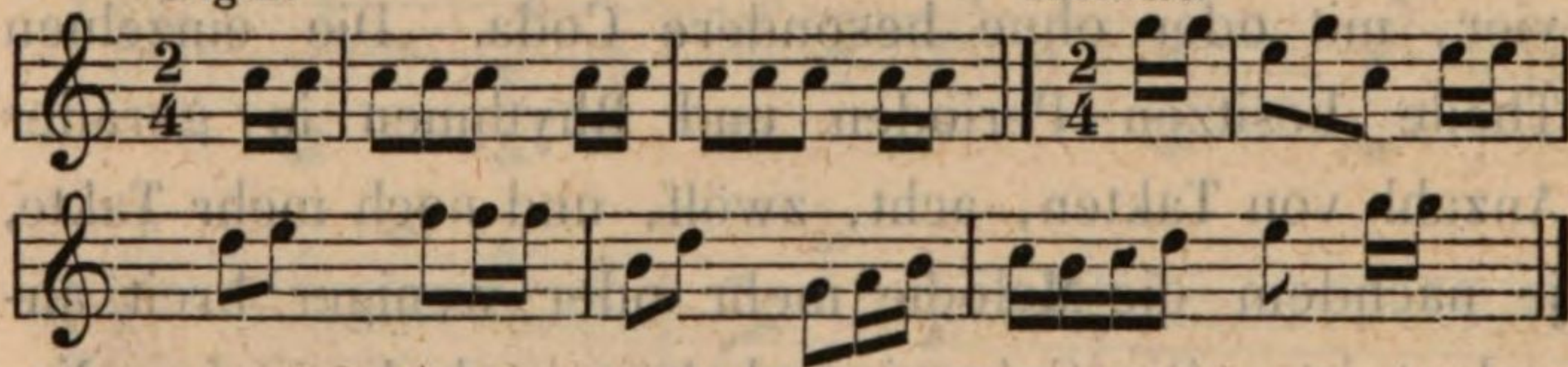
Schottisch

ist in seiner Musik mit der Polka am nächsten verwandt, und man tanzt auch Schottisch nach der Polka. Statt des früheren Zweivierteltaktes wird es jetzt auch im Viervierteltakt notirt mit drei oder vier Reprisen in mässiger Bewegung. Der Ursprung seines Rhythmus ist in dem alten Volksliede: „Gestern Abend war Vetter Michel da“ zu suchen und auch in der Overture: „Das Zauberglöckchen“ von Herold ist er deutlich ausgeprägt.

No. 86. Schottisch.

Figur.

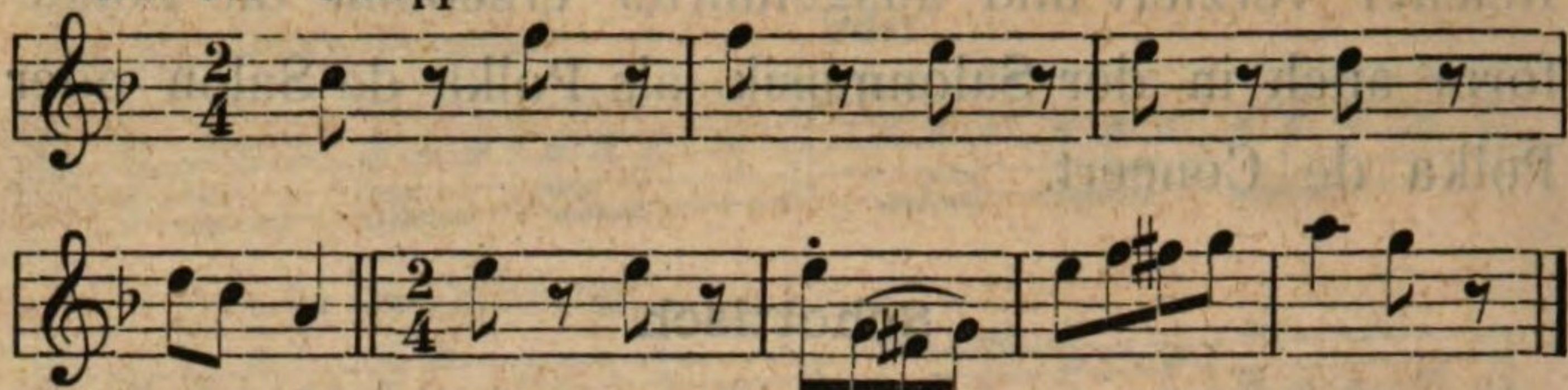
Melodie.



Der Galopp oder Galoppade,

früher auch „Rutscher“ genannt, besitzt ein schnelles Tempo im Zweivierteltakt und verpflanzte sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts von Deutschland nach Frankreich. Des rapidern Tempos halber darf die Musik nicht durch Sechszehntheilfiguren erschwert sein, und die Melodie bewegt sich meist in Achteln und Vierteln welche letztere meist kurz abgestossen werden.

No. 87. Galopp.



Der Bass markirt meistens das erste und zweite Viertel eines jeden Taktes als Achtel mit nachfolgender Achtelpause mit Ausnahme der Schlusstakte der einzelnen Theile mit seinen Reprisen. Die Schlusstakte markiren durch alle Stimmen drei Achtel, oder das erste und dritte Achtel.

No. 88.



Die Zahl der Reprisen ist beliebig, gewöhnlich vier, mit oder ohne besondere Coda. Die einzelnen Theile besitzen Perioden und Rhythmen in gerader Anzahl von Takten, acht, zwölf, und noch mehr Takte, je nachdem die Melodie mehr oder weniger breit angelegt ist. Die Galopp's erhalten auch besondere Namen um sie unterscheiden zu können. Der Galopp verträgt in seiner Musik kein geziertes Wesen wie die Polka, muss dagegen „Feuer und Leben“ haben mit rauschender glänzender Instrumentation. In der Salonmusik nimmt der Galopp in grösserer Ausdehnung auch die „Kunstform“ an, wie „Galop di bravoura“, „Galop chromatique.“ Die Begleitungsfigur besteht meist in dem Nachschlagen des zweiten und vierten Achtels oder sie geht mit dem Bass gleichen Schritt.

No. 89. Galopp.

Melodie.

Begleitungsfigur.

Bass.

The musical score is for a piece titled 'No. 89. Galopp.' It is written for piano and consists of three systems. Each system contains three staves: a single treble staff for the melody and a grand staff (treble and bass) for the accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The melody is a simple, rhythmic line. The accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the bass and a more complex pattern in the treble, often using chords. The piece ends with a double bar line.

Die Tyrolienne

hat in ihrer Musik keine besondere Form, denn sie gleicht ganz dem langsamen Walzer, vielmehr dem

Ländler (abgeleitet von Ländel, eine Gegend ob der Ens in Oesterreich.) Sie hat drei und auch vier Reprisen, jeder meist von acht Takten, mit sehr mässiger Bewegung im Dreivierteltakt in einfacher, ungespreizter Form, welche an nationale Melodien Tyrol's erinnert.

Der Cotillon

war ursprünglich ein Gesellschaftstanz im Tempo eines Geschwindwalzers mit mehreren Repetitionsklausen. Er entstand in den zwanziger Jahren und gleicht einem Gesellschafts- oder Pfänderspiel in Tanzform. Er macht gewöhnlich den Beschluss eines Balles. Zur Zeit Ludwig's XV, als das Weiberregiment die französische Politik beeinflusste, prädominirte der „Cotillon“ oder deutsch ausgedrückt: der Unterrock. Ganz Frankreich tanzte nach der Pfeife des „Cotillon II,“ wie eine hohe deutsche Persönlichkeit die mächtige Marquise von Pompadour zu nennen geruhte. In neuerer Zeit änderte man den Cotillon dahin ab, dass man auch Polka und Galopp dazu verwendet und diese Tänze durch Pausen unterbricht. Eigene Cotillons componirt man daher nicht mehr und verwendet dazu Tänze verschiedener Componisten.

Noch sind zu erwähnen die sogenannten Salontänze der Neuzeit, die sich jedoch noch nicht eingebürgert haben:

L'imperiale,

im langsamen, marschartigen Viervierteltakt mit punktirten Noten, auch Triolen, mit mehreren Repetitionstheilen und Coda.

La Sicilienne,

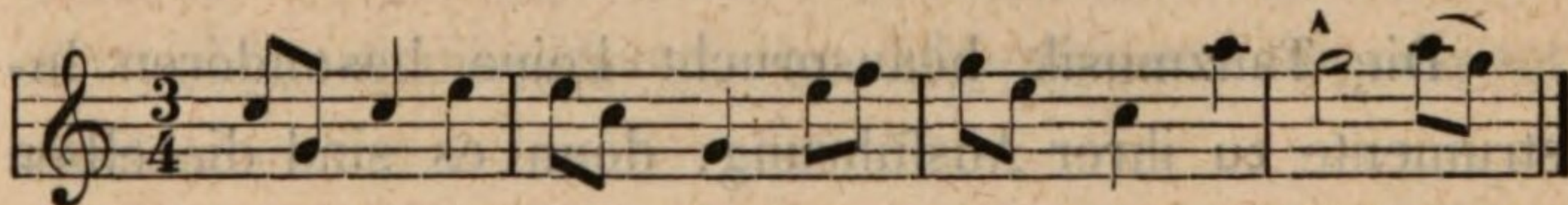
im Sechachteltakt, ohne Aehnlichkeit mit der alten Siciliano, hat mehr die Form der rapiden Tarentella.

La Varsovianna

gleichet der Musik der Mazurka, ohne deren charakterisirende Accentuation des schlechten Takttheiles, doch hat sie im vierten und achten Takte eines jeden Theiles einen fühlbaren Einschnitt in der Melodie, was ihr eine Eigenthümlichkeit verleiht.

No. 90. Varsovianna.

Einschnitt.

**La Hongroise**

hat vier Reprisen im Zweivierteltakt, wovon die ersten zwei in Moll, die zwei letzten in Dur sich bewegen. Dem Namen nach muss sie ungarischen Nationaltypus besitzen, welcher in Figuren und Schlusstakten den Ragoczymarsch als Muster aufzuweisen hat.

Esmeralda

bewegt sich lebhaft im Zweivierteltakt mit vier Repetitionstheilen denen besondere Eigenthümlichkeiten nicht nachzuweisen sind.

Der Rheinländer

oder die Rheinländer-Polka unterscheidet sich in ihrer Musik von der Polka nur durch ein langsames Tempo, weshalb man sie auch im Vierviertel- statt im Zweivierteltakt setzt.

Es giebt noch eine Unzahl älterer Tänze des Inn- und Auslandes, die aber hier zu umgehen sind, da die Mode sie längst verbannt hat.

Die Instrumente zur Tanzmusik

Die Tanzmusik beansprucht keine besonderen Instrumente zu ihrer Ausführung, denn es sind dieselben welche wir meist in der Orchestermusik finden. Unsere Tanzcomponisten gebrauchen zu einer vollständigen Besetzung folgende Instrumente. Zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Contrabass, Flöte (grosse oder kleine) Hoboe, zwei Clarinetten, Fagott, zwei Ventilhörner, zwei Ventiltrompeten, Posaune (Tenorbassposaune), Pauken, grosse Trommel, Becken, kleine Trommel, Triangel und noch andere kleine Schlaginstrumente und Werkzeuge, welche zur Ausschmückung und Charakterisirung besonderer Tänze dienen, Castagnetten, Glockenspiel oder Glöckchen, Sporen, Holzharmonika (Strohfidel), die Nachahmung des Dampfwagens, der Mühle, des Ambos, der Peitsche wobei auch Kinderinstrumente zur Hülfe genommen werden

Die ältere Tanzmusik, welche gewöhnlich höchstens sieben- oder neunstimmig gesetzt war, hatte als Träger der Melodie meist nur die erste Violine und die Clarinette, welche beide sich in die Ausführung der Melodie theilten; als jedoch unter Lanner und Strauss die Tanzmusik einen grossen Aufschwung nahm, war es nöthig, dass die Melodie, welches die Hauptsache des Tanzes und die Harmonie oder Begleitung untergeordnet ist, von mehreren Instrumenten zugleich übernommen werden musste, damit sie nicht durch die Begleitungsinstrumente, besonders durch die Blech- und Schlaginstrumente unterdrückt werde. Es sollen daher die zur Tanzmusik gebräuchlichen Instrumente einzelnen vorgeführt und die ihr zugetheilte „Funktion“ oder ihre Verwendung im Allgemeinen angedeutet werden.

Die erste Violine führt meist die Melodie, mit Ausnahme solcher Stellen, wo die Melodieführung im Forte schon mehreren Instrumenten anvertraut ist, wie Flöte, Clarinette, Hoboe, Ventiltrompete, auch wohl noch der Posaune, wo in solchen Fällen es nöthig erscheint, dass die stark besetzte Melodie eine Gegenwirkung durch die Begleitungsinstrumente erhalten muss, und daher die erste Violine sich letztern beigesellt, und in kräftigen Akkorden durch Arpeggien eine verhältnissmässig kräftige, passende Begleitung zu unterstützen und herzustellen sucht.

Die zweite Violine und auch die Bratsche sind dazu bestimmt, die stereotypen Begleitungsfiguren auszuführen. Da beide Instrumente in drei- und vier-

stimmigen Akkorden die Harmonie gehörig zu decken haben, so ist es nothwendig, dass man oft und öfters durchgängig in einem Tanze die leicht zu erlangenden Doppelgriffe zur Hülfe nimmt, wobei die leeren Saiten in Anspruch genommen werden, da letztere mehr Schallkraft als die gegriffenen Töne haben. Diese Behandlungsart der zweiten Violine und der Bratsche als harmoniefüllend muss auch deshalb festgehalten werden, weil bei besondern Gelegenheiten, die Tanzmusik eine schwächere Besetzung in Privatlokalen erfahren muss, damit bei fünf-, sechs- und siebenstimmiger Ausführung, die Harmonie vollkommen gedeckt bleibt.

Das Violoncell erfährt eine vielseitige Verwendung; es verdoppelt die Bassstimme, führt besondere Begleitungsfiguren aus oder Nebenmelodien und verstärkt auch zuweilen die Hauptmelodie, besonders wenn die Melodie der ersten Violine in der tiefen Tonlage zu spielen ist, geht das Violoncell mit derselben unisono.

Der Contrabass hat natürlich als Fundament stets die Bassstimme zu führen und als Träger des Rhythmus in den dreivierteltaktigen Tänzen (Walzer, Mazurka, Polka-Mazurka, Tyrolienne) stets das erste Viertel der Bassnote zu markiren, und in den Tänzen im Zweivierteltakt wie Polka, Galopp, Contretanz, das erste und dritte Achtel, im Sechachteltakt wie in einigen Nummern des Contretanzes (auch in Tänzen andern Namens) das erste und vierte Achtel. Bei vorkommenden Unisonostellen geht natürlich der Con-

trabaas mit den übrigen Instrumenten gleichen Schritt. Ausnahmen von diesen Regeln können nur höchstens in dem angehängten Coda eines Tanzes vorkommen da dieses beim Tanze selbst auch nicht mitgespielt wird.

Die Flöte wird in ihrer hohen Lage fast nur melodieführend verwendet, sowohl die grosse, als auch die kleine oder Oktavflöte. Der Componist muss natürlich wissen, welche von diesen beiden sich am besten eignet, daher in einem längern Tanze, wie in einem Walzer von fünf Nummern manchmal grosse und kleine Flöte zu wechseln haben, dabei aber der Umtausch durch entsprechende Pausen bewirkt werden kann. Liegt die Melodie in der ersten Violine nicht in der hohen Tonlage, so verdoppelt sie die grosse Flöte in der höhern Oktave. Bei der Piccolflöte wird dies immer der Fall sein, da die Noten derselben eine Oktave höher klingen. Das Letztere hat der Componist stets zu bedenken, damit die Verdoppelung der Melodie nicht um zwei Oktaven entfernt liegt. Dies erzeugt eine leere, welche dadurch beseitigt werden kann, dass ein anderes Instrument, wie die Clarinette in der dazwischen liegenden Oktave die Melodie mitspielt.

Die Hoboe wird theilweise zur Melodie, als auch harmoniefüllend effectvoll durch aushaltende Töne nach der Tiefe zu, verwendet. Sie fortwährend, anstrengend für den Bläser, zu beschäftigen, würde für den Effekt nachtheilig sein. Als nicht unbedingt nothwendig, ist sie so gesetzt, dass sie beim Tanze selbst auch wegbleiben kann.

Die Clarinetten gebraucht man in verschiedenen Stimmungen, die A-Clarinetten zu den Kreuztonarten und die B-Clarinetten zu den Tönen in B-Tonarten. Doch hat die erste Clarinette meist auch eine andere Stimmung als die zweite, da man Clarinetten mit Vortheil auch in verschiedener Dimension verwendet: entweder D- und A-Clarinete oder Es- und B-Clarinete, oder C- und B-Clarinete, auch noch in andern Zusammenstellungen, doch immer so, dass nicht zu grosse Schwierigkeiten für die Bläser herbeigeführt werden. Im Allgemeinen verstärkt die erste Clarinette die Melodie, indem sie mit der ersten Violine unisono geht, auch wohl eine Oktave höher, (besonders bei Clarinetten hoher Stimmung) oder auch eine Oktave tiefer. Die zweite Clarinette benutzt man harmoniefüllend, in der Tiefe zu aushaltenden Tönen, oder sie spielt die Melodie in einer tiefern Oktave mit. Man wählt aus dem Grunde für die erste Clarinete eine höhere Stimmung, weil diese (wie bei der D-, Es- und C-Clarinete) vermöge ihres hellern durchdringenden Tones die Melodie im Verein der Violine, welche eine schwächere Schallkraft besitzt, gehörig hervortreten lässt. Selbstverständlich gehen auch die Clarinetten in Sexten und Terzen mit einander in sich dazu eignenden Tonphrasen der Melodie, welche nach Massgabe ihrer höhern oder tiefern Tonlage in der Höhe von Violine und Flöte, in der tiefern Tonlage auch durch zwei Ventiltrompeten verdoppelt werden können. Der bedeutende Umfang der Clarinetten und

die auf ihnen zu erlangende Fertigkeit, lassen überhaupt eine sehr vielseitige Verwendung zu.

Der Fagott wirkt entweder als Mittelstimme, verstärkt auch den Bass und kann auch in einzelnen Fällen melodieverstärkend in einer ihr passenden Tonlage verwendet werden und unterstützt auch die zweite Clarinette durch aushaltende Töne unisono oder in Terzen und andern Intervallen. Als nicht unbedingt nothwendig fällt er auch beim Spielen zum Tanze gewöhnlich weg und benutzt ihn nur wie die Hoboe beim Vortrag eines Tanzstücks in gewöhnlichen Concerten.

Die Hörner, jetzt meist nur Ventilhörner, unterstützen gewöhnlich als Ausfüllstimmen die Begleitungsfiguren der zweiten Violine und Bratsche oder abweichend von letzteren, doch immer harmoniefüllend. Doch ist auch dem ersten Horne zuweilen ein Solo zugetheilt. Die mannigfaltigen Stimmungen der Hörner beschränken sich bei den Ventilhörnern auf die D-Es-E- und F-Stimmung, wenn man nicht die letztere als die „absolute“ eingeführt hat. Natürlich gebraucht man zu Kreuztonarten D- oder E-Hörner, zu B-Tonarten Es- oder F-Hörner, zu C-dur gewöhnlich F-Hörner, was jedoch nicht als festbestimmte Regel anzunehmen ist, da man vermöge der Ventile alle Töne ohne zu stopfen ermöglichen kann.

Die Ventiltrompeten sind bezüglich ihrer Ventile einer vielseitigen Behandlung fähig geworden. Die erste Ventiltrompete wird in der ihr angewiesenen Tonlage melodieführend oder die Melodie vielmehr

verstärkend angewendet, die zweite meist begleitend und dadurch harmoniefüllend benutzt. Besondere kleine Soli's, wie man sie den natürlichen Trompeten (ohne Ventile) auf Naturtönen giebt, sind dabei nicht ausgeschlossen, wobei auch in den Begleitungsfiguren der Zungenschlag sich geltend machen kann. Die Mittellage der Töne jedenfalls die geeignetste zur Benutzung vom kleinen f oder auch e, ziemlich zwei Oktaven, wobei man das tiefe e und f, auch das d und e in der höhern Oktave nur wenig in Anspruch nimmt. Durch zwei Hörner und zwei Trompeten kann man die Harmonie in vier Stimmen vollständig besetzen, doch nimmt man auch statt der Hörner zwei Ventiltrompeten als dritte und vierte Trompete, um in dazu sich eignenden Stellen eine gleichmässige Tonfarbe herzustellen. In solchen nicht oft vorkommenden Fällen haben dann die Hornisten die dritte und vierte Trompete zu übernehmen. Man benutzt die Ventiltrompeten nur in der D-, Es-, E- und F-Stimmung in Berücksichtigung der Kreuz- und B-Tonarten wie bei den Ventilhörnern. Doch gebrauchen manche Componisten statt D- und Es-Ventiltrompeten nur die E- und F-Stimmung für alle vorkommende Tonarten. Je nach der Gestaltung der Melodie können auch die Ventiltrompeten im Terzen und Sexten sich bewegen wie die Clarinetten und dabei die Verdoppelung eine Oktave tiefer als die Clarinetten übernehmen, auch nach Befinden allein melodieführend sein. Der Anstrengung halber ist es thunlich, (besonders auch, um Schatten und Licht in einem Tanzstück nicht

fehlen zu lassen,) den Ventiltrompeten auch entsprechende Pausen zu geben, um wie bei andern Tonstücken Effekte hervorzurufen, welche nur durch weise Verwendung der Instrumente zu erzielen sind, was auch für die andern Instrumente seine Geltung hat.

Die Posaune, als Bassposaune ist eine Art Tenorposaune mit erweiterten Röhren, welche einer grossen Beweglichkeit fähig ist, hat in der Tanzmusik den Zweck, sowohl den Bass zu verstärken, besonders wenn das Violoncell in anderer Weise beschäftigt ist. Diese Tenorbassposaune dient jedoch auch andern Zwecken. Sie verstärkt theilweise auch die in die erste Ventiltrompete gelegte Melodie, indem sie eine Oktave tiefer letztere verdoppelt, damit sie gehörig hervortrete, besonders wenn die erste Trompete als Soloinstrument eine Nebenmelodie geltend machen will. Natürlich muss der Componist mit der Technik des Instruments vertraut sein, wenn er sie effektiv verwenden will. Fungirt die Tenorbassposaune als Bass verstärkend, so spielt sie natürlich die Noten des Violoncells, also von dem Klange des Contrabasses eine Oktave höher, wodurch der Bass überhaupt besser hervortritt.

Die Cornets à Pistons finden in der deutschen Tanzmusik keine Verwendung, wohl aber in der französischen und englischen, worin sie die Ventiltrompeten vertreten. Die deutschen Componisten erkannten bald, dass die Ventiltrompeten bezüglich ihres Tones, den Cornets à Pistons vorzuziehen, und letzteren in vieler Hinsicht überlegen sind. Für die Tonarten C-

und G-dur findet das Cornet in G, für Kreuztonarten D-A- und E-dur das A-Cornet, für die B-Tonarten das B- oder auch As-Cornet ihre Verwendung, was jedoch nicht unbedingt als Regel angenommen werden darf. Die Cornets anderer Stimmungen sind dabei ausgeschlossen, wie es auch jetzt in anderer Musik der Fall ist. Hier gilt jedoch ebenfalls die Regel, das Cornet derjenigen Stimmung zu benutzen, auf welchem die natürlichen Töne (ohne Ventile) am meisten zur Verwendung kommen können.

Die Schlaginstrumente in der Tanzmusik sind dazu da, in die Melodien und ihre Bewegungen gewissermassen Schatten und Licht zu bringen. Was natürlich für Schlaginstrumente zu benutzen sind, muss dem Ermessen der Tanzcomponisten anheim gestellt werden. Hauptsächlich aber dienen sie zur Hebung des Rhythmus, welcher durch seine Bewegung auf die Phantasie wirkt, und im Verein der Melodie, die Erregung des „sinnlichen Vergnügens“ zum Ziele hat.

Die Pauken werden vorzugsweise nur in Quarten oder Quinten gestimmt, da in einem Tanze die Dreiklangsharmonie und dessen Dominantseptimenakkord die allermeiste Verwendung findet. Da nun in einem länger ausgeführten Tanze wie in einem Walzer mit fünf Nummern die einzelnen Repetitionstheile nicht aus ein und derselben Tonart gehen können, so tritt in den Theilen, wo die Grundtöne der Pauken nicht mitwirken können, weil ihre Töne mit jenen Harmonien nicht stimmen, die grosse Trommel mit Becken, auch noch die kleine Trommel ein. Doch erstreckt sich

dieser Wechsel auch noch auf andere kleinere Schlaginstrumente ohne bestimmten Ton, wie auf dem Triangel, die Castagnetten u. a.

Die grosse Trommel in Verein der Becken (Tamburo grande e Piatti) hat natürlich vermöge ihrer starken Schallkraft nur die guten Takttheile zu markiren um dadurch den Rhythmus zu heben. Ihr Gebrauch erstreckt sich nicht blos im Forte, sondern sie kann auch mit oder ohne Becken mit Effekt im Piano verwendet werden. Doch darf sie nicht in allen Theilen ihre betäubende Schallkraft äussern, denn sie tritt nur dann wirksam auf, wenn ihr Mitspiel durch Pausen unterbrochen wird. Der Componist muss mit Geschmack sie nur in solchen Stellen der Melodie verwenden wo sie gewissermassen hin gehört.

Die kleine Trommel trägt ebenfalls viel zur Hebung des Rhythmus bei. Im Verein der grossen Trommel übernimmt sie gewöhnlich die Markirung der Begleitungsfigur, denn z. B. im Walzer schlägt die grosse Trommel die Hauptnote, das erste Viertel an und die kleine Trommel übernimmt das nachzuschlagende zweite und dritte Viertel, auch in andern Tänzen welche Dreivierteltakt haben. Wenn im Galopp die grosse Trommel das erste und das dritte Achtel markirt, so wird dann der kleinen Trommel das zweite und vierte Achtel als Begleitungsfigur (des Zweivierteltakts) überlassen. In den sechachteltaktigen Touren des Contretanzes würde daher das erste und vierte Achtel, da letzteres die Hälfte des Taktes ist der grossen Trommel und das zweite und dritte,

sowie das fünfte und sechste Achtel der kleinen Trommel zufallen. Dabei sind jedoch kleine Vorschläge, kurze Wirbel von zwei drei und mehr Noten durchaus nicht ausgeschlossen, da gewissermassen solche Verzierungen viel zur Charakterisirung beitragen können und der Melodie noch mehr Reiz verleihen.

Der Triangel macht sich allein mehr im Piano in dazu passenden Melodien geltend, doch kommt er auch mit andern Schlaginstrumenten in Verbindung. Er wechselt meist mit der kleinen Trommel der Mannigfaltigkeit halber, daher auch beide Stimmen (*Tamburo petit e Triangolo*) in eine Stimme geschrieben und von einer Person ausgeführt werden.

Wo überhaupt die genannten Schlaginstrumente und wie die hier noch fehlenden, wie Glockenspiel Castagnetten, Sporen, Schellen und andere Dinge zu verwenden sind, lässt sich nicht durch Worte andeuten und muss dem Geschmacke des Componisten überlassen bleiben. Eine Ueberladung solcher Hülfsmittel zu besondern Effekten in ein und demselben Tanzstücke ist jedenfalls nachtheilig für das Ganze und darf nicht in zu grosse Spielerei ausarten. Beim Componiren eines Tanzes muss der Componist von selbst darauf kommen, welche von den bekannten Schlaginstrumenten zum Effekte beitragen können um eine besondere Melodie dadurch noch mehr zu charakterisiren. So eignet sich z. B. für die Polka-Mazurka und die Redowa, welche beide gleichen Rhythmus haben, die Castagnetten, (die in spanischen Tänzen nicht fehlen dürfen) da diese in ihrer Rhythmik

den Nationaltänzen der Spanier wie die „Madrilena“, „Yaleo de Xeres“, „El Olo“ Aehnlichkeit haben. Selbstverständlich werden alle diese Schlagwerkzeuge welche ohne bestimmten Ton sind, gewöhnlich durch die Note c im Violinschlüssel angedeutet, ausser bei dem Glockenspiel oder vielmehr Stahlspiel und der Holzharmonika, deren Notenstimmen in bestimmten Tönen aufgezeichnet werden. Bei manchen Tänzen giebt schon der ihm beigelegte Name einen Hinweis auf die darin zu verwendenden Effektwerkzeuge. So wird natürlich der Componist in einem „Schlittenfahrt's-Walzer“, Schellen und Peitschenknall verwenden; in einem Champagner-Galopp (wie bei Lumbye) wird daher durch eine eiserne Knallbüchse das Knallen des Champagnerpfropfes nachgeahmt; in einem Dampfwaagengalopp das Geräusch der Locomotive und ihrer Pfeife u. s. w. Alle diese nach Effekt haschenden Dinge finden jedoch nicht blos in der Tanzmusik Verwendung, sondern auch in den Potpourris für Orchester, da in letzteren dergleichen Tänze vorkommen.

~~~~~

Wenn es, so zu sagen, ein Wagstück war, in diesem Buche die Instrumentalmusik mit allen ihren gebräuchlichen Formen und Tonwerkzeugen verständlich, ohne hochtrabende Worte darzustellen, so wird der Verfasser um so mehr auf die Nachsicht sachkundiger und billigdenkender Männer zu rechnen haben.

~~~~~


den Nationalitäten der Spanier wie die „Mestizen“,
 „Yates de Keres“, „El-Ole“, „Achabeken“ haben
 Selbstverständlich werden alle diese Stützwerke
 welche ohne bestimmten Ton sind, gewöhnlich durch
 die Note e im Händelschreibens angegeben, ausser bei
 dem Glockenspiel oder ähnlichen „Stückspiel“ und der
 Hahnenmusik, deren Notensystem in bestimmten
 Tönen ausgeführt werden. Bei manchen Tönen
 giebt schon der laut folgende Name schon Hinweis
 auf die demnach verwandten Händelschreibe.
 und natürlich das Kompositum in einem „Stück-
 lein“ „Wahnen“, „Stücken“ und „Tönen“ verwandten
 in einem „Stück-“ (Stück) (Stück) (Stück) (Stück)
 daher nicht eine eigene Händelschreibe der Händel
 des Händelschreibens angegeben in einem Stück
 angegeben das Kompositum der Kompositum und hier
 erste in einem Stück (Stück) (Stück) (Stück) (Stück)
 Dinge haben jedoch nicht bloß in der Händelschreibe
 verwandt, sondern auch in der Händelschreibe der Händel
 ehe, da in diesem Händelschreiben schon von Händel
 Händel, so zu sagen, ein Händel, was in
 diesem Händel die Händelschreibe, wie schon oben
 Gebrauchlichen Formen und Händelschreibe, verstand-
 lich, ohne Händelschreibe, Händel, Händelschreibe, so wird
 der Händel, wie so sehr, und die Händelschreibe, Händel
 Händel und Händel, Händel, Händel, Händel, Händel
 Händel, Händel, Händel, Händel, Händel, Händel, Händel
 Händel, Händel, Händel, Händel, Händel, Händel, Händel
 Händel, Händel, Händel, Händel, Händel, Händel, Händel

Druck: Wilhelm Baensch. Leipzig.

THEATRALISCHES KALENDER 1874

Oper und Lied im Salon.

Die Oper und das Lied im Salon. Die Oper ist eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Leidenschaften erschöpft. Das Lied ist eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft.

Album der Malerei und Musik.

Das Album der Malerei und Musik ist eine Sammlung von Kunstwerken, die die menschliche Kunst in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpfen.

Gedichte.

Die Gedichte sind eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft. Die Gedichte sind eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft.

Die Hölle.

Die Hölle ist eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft. Die Hölle ist eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft.

F. L. Schönbach's Fingerringe für die Jugend.

Die Fingerringe sind eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft. Die Fingerringe sind eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft.

Robert Wittmann's Mathematische Unterhaltungen.

Die Mathematischen Unterhaltungen sind eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft. Die Mathematischen Unterhaltungen sind eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft.

Vier Lieder für Männergesang.

Die vier Lieder sind eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft. Die vier Lieder sind eine Kunst, die sich in der Darstellung der menschlichen Empfindungen erschöpft.

VERLAG VON MORITZ SCHÄFER IN LEIPZIG.

Oper und Lied im Salon.

Auswahl der schönsten Arien, Duetten und Lieder der grössten Meister aus älterer und neuerer Zeit mit Clavierbegleitung.

Erste Lieferung. gr. 4. Preis 7½ Ngr.

Album der Malerei und Musik.

Eine poetische Anthologie aus Altem und Neuem von ALICE SALZBRUNN.

Erster Theil: Musik.

Preis elegant broschirt 1 Thlr. 7½ Ngr.

Preis elegant gebunden 1 Thlr. 15 Ngr.

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder für Pianoforte und Gesang.

Erster Band. Preis 2 Thlr.

Diese Sammlung hilft einem längst gefühlten Bedürfniss ab, indem sie alle Lieder, älteren und neueren Ursprungs, welche bis jetzt zerstreut waren, mit Text, Melodie und Harmonie vereinigt, bieten wird. Die beiden letzteren sind so innig verwebt, dass sie bequem am Pianoforte ausgeführt werden können und auch ohne Gesang, als „Lieder ohne Worte“, vieles Vergnügen bereiten.

Die Harfe.

Anthologie geistlicher Lieder zur Erbauung am häuslichen Herd für Pianoforte und Gesang. Preis 2 Thlr.

Die Harfe soll für Jeden ein Erbauungsbuch sein. Sie enthält Choräle, Psalmen, Chorsätze für alle Kirchenfeste, Lieder zum Preise der Natur, Morgen- und Abendgesänge, Familienfestklänge, Trauer- und Trostlieder.

F. L. Schubert's Pianoforteschule für die Jugend.

Mit Uebungsbeispielen in progressiver Steigerung. Preis 1½ Thlr.

Diese Pianoforteschule ist bis jetzt allgemein als die praktischste anerkannt, welche der Jugend zu einem sichern, guten und schnellen Erlernen des Pianofortespiels in die Hand gegeben werden kann.

Robert Wittmann's Methodische Unterrichtsbriefe

für das Pianoforte in progressiver Folge bis zur vollkommensten Correctheit, Technik und Nuancirung nach den Grundsätzen der grössten Meister arrangirt.

Erster bis vierter Brief. Preis à 5 Ngr.

Lehrer und Schüler erhalten hierdurch ein Lehrmittel in die Hand, wodurch sich in Kürze die grössten Resultate erzielen.

Vier Lieder für Männergesang.

Den Liedertafeln Deutschlands gewidmet von EDUARD HERMES.

Erste und zweite Lieferung. Preis à 5 Ngr.

Schubert, Franz Ludwig,

Die Instrumentalmusik in ihrer Theorie und ihrer Praxis oder die
Hauptformen und Tonwerkzeuge der Concert-, Kammer-, Militär- und Tanzmusik
wissenschaftlich und historisch erl. für Tonkünstler und Musikfreunde

Leipzig 1865

Mus.th. 3087

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599465-9